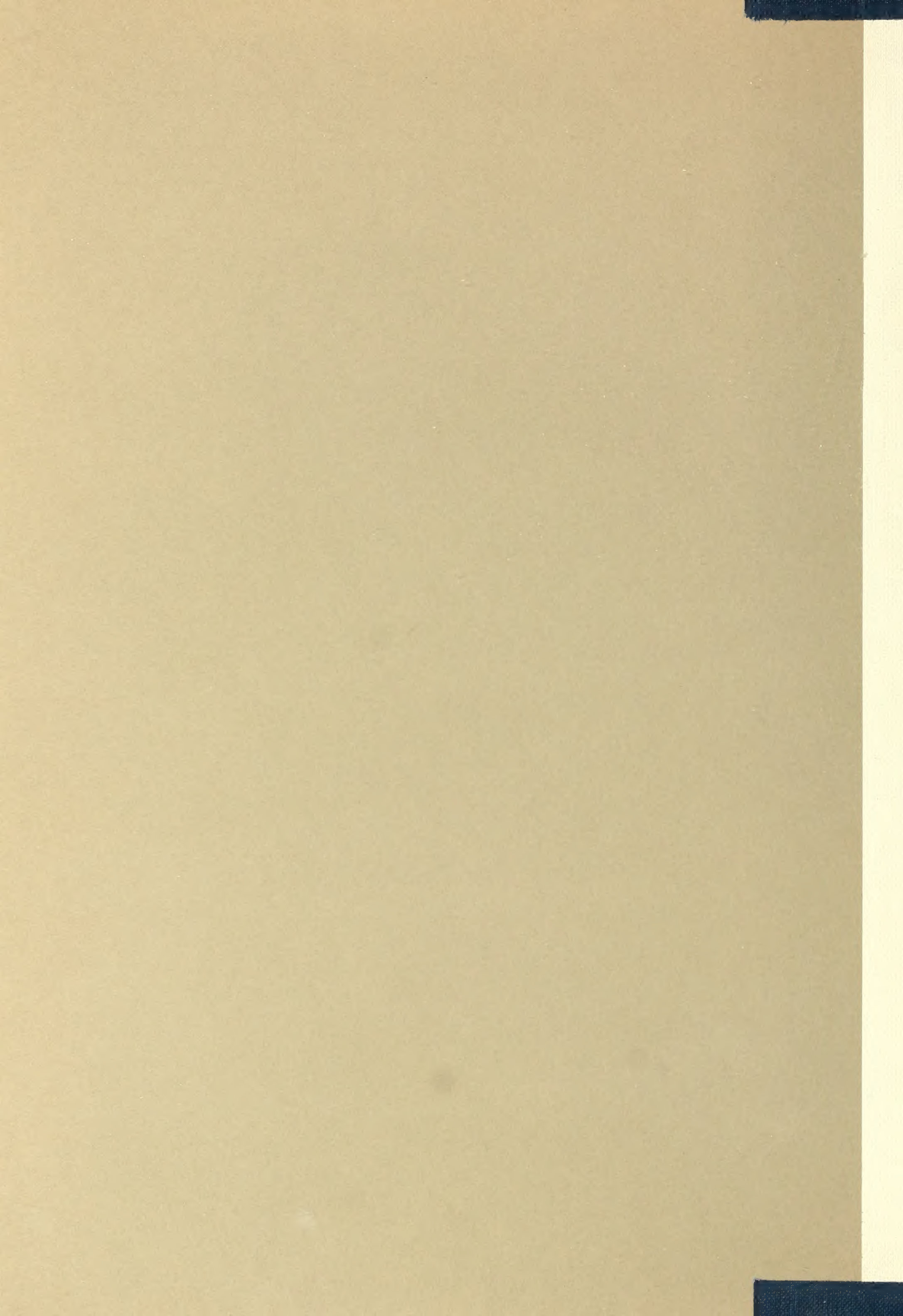




ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
Heft 51.

SIENESISCHE MEISTER

DES TRECENTO

IN DER

GEMÄLDEGALERIE ZU SIENA

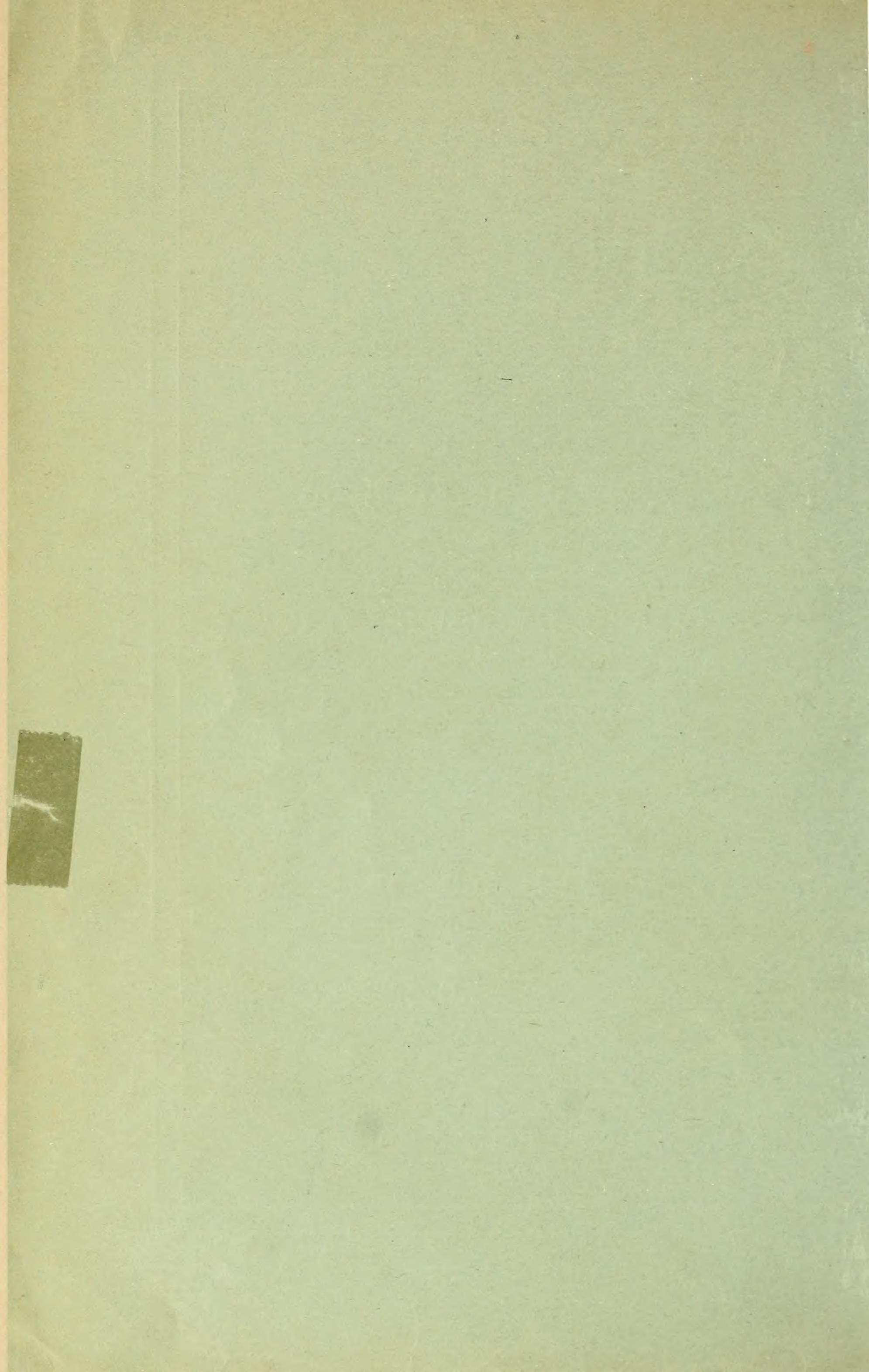
VON

EMIL JACOBSEN
KOPENHAGEN

MIT 55 ABBILDUNGEN AUF 26 TAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907







ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 51.

DAS TRECENTO
IN DER
GEMÄLDEGALERIE ZU SIENA



SIENESISCHE MEISTER

DES TRECENTO

IN DER

GEMÄLDEGALERIE ZU SIENA

VON

EMIL JACOBSEN

KOPENHAGEN

MIT 55 ABBILDUNGEN AUF 26 TAFELN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1907


LIBRARY
AUG 4 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

INHALTSVERZEICHNIS.



VORWORT.

In vorliegender Schrift habe ich die Betrachtungen, die sich mir in der Galerie der Akademie zu Siena vor den dort aufgestellten frühen Gemälden des Due- und Trecento aufgedrängt haben, niedergelegt. Ich habe sie, wenn sie nur in irgend einer Hinsicht kunstgeschichtliche Bedeutung haben, ziemlich vollständig erwähnt, daneben habe ich auch auf die Bilder, welche in der «Mostra dell'Antica Arte Senese» 1904 ausgestellt waren, besonders Rücksicht genommen. Dagegen konnte ich, nur insofern meine Erörterungen es mit sich führten, anderer Gemälde in Siena oder gar außerhalb Sienas Erwähnung tun.

Die Abbildungen sind fast durchgängig nach den Photographien der rühmlichst bekannten Firma Cav. Paolo Lombardi & Figlio in Siena ausgeführt.

Die römischen Ziffern im Text beziehen sich auf die Tafeln. Vor den Tafel-Nrn. bei Rothes ist ein R. eingesetzt.

Schließlich muß ich dem Carlsbergfond in Copenhagen, dieser hochverdienten Institution, die in liberalster Weise die Wirksamkeit dänischer Gelehrten unterstützt, meinen Dank für den mir für diese und frühere Untersuchungen gewährten Beistand ausdrücken.

DER VERFASSER.



I.

DAS älteste Werk, welches sich in der Galerie von Siena[1] befindet, ist ein «Paliotto di Altare» mit dem Datum 1215 (Nr. 1). Es ist eins der frühest datierten von den uns erhaltenen Werken aus der Epoche, wo unter byzantinischem Einfluß sich einheimische Kunstbestrebungen zu entwickeln beginnen. Das Gemälde, welches aus der niedergelegten Abbadia Berardenga stammt, zeigt in der Mitte den in einer Mandorla thronenden Erlöser zwischen zwei Engeln. Er hat auf sein Knie ein offenes Buch gestellt und segnet nach lateinischem Ritus. Die Figur hebt sich aus dem in flachem Stuck gearbeiteten Grunde hervor; in den Ecken sind die Evangelistensymbole auch in schwachem Relief angebracht. An jeder Stelle befinden sich drei Geschichten aus dem spätbyzantinischen Legendenkreis. Die Kreuzigung wird links dreimal dargestellt; Christus erscheint hier ganz jugendlich; die Füße sind mit zwei Nägeln angenagelt. Das Werk ist kunstgeschichtlich durch das Datum von Wichtigkeit. Was dagegen das eigentlich Künstlerische betrifft, ist es ein rohes Erzeugnis, wohl geeignet, Zweifel zu erregen an der Inschrift an der im Vergleich hochentwickelten «thronenden Maria» von Guido da Siena aus San Domenico. Dieser zufolge wäre dies Bild nur sechs Jahre jünger. Ich komme auf das Gemälde später zurück, doch möchte ich schon hier davor warnen, die Kunstfähigkeit einer Epoche nach den uns zufällig erhaltenen Kunstgegenständen zu beurteilen.

Während die figürliche Darstellung ganz roh erscheint, ist auf das Ornament das größte Gewicht gelegt. Die Mandorla des Heilandes ist mit goldenen Sternen besetzt. Jede Geschichte ist mit einer in flachem Relief gehaltenen, mit goldenen Rosetten geschmückten Einrahmung umgeben. Und das ganze Gemälde ist wieder mit einer schmalen,

---

[1] Der offizielle Name ist: Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti in Siena.

mit feinen byzantinischen Ornamenten geschmückten Einrahmung versehen. Die Tafel muß einmal durch ihre Pracht und ihre Farben das Auge geblendet haben. Alles war hier auf Pracht angelegt. In halbgotischen Minuskeln lesen wir die Inschrift:

ANNO DNI MILLESIMO. CC. XV.
MENSE NOVEMBRI HEC TABULA
FACTA EST.

Verwandt mit diesem Bilde und wohl aus derselben Epoche ist die Madonna degli occhi grossi in der Cappella del Voto im Dom zu Siena.

Auch in der Galerie befinden sich mehrere Bilder, die, wenn auch viel später entstanden, sich in künstlerischer Hinsicht nicht erheblich über unseren Paliotto erheben. Ich nenne das rohe Bildnis (Nr. 2) des S. Francesco von Margaritone di Arezzo mit der echten aber verstümmelten Inschrift:

. . . ARG ARIT DEA RITIO ME . . .

Es ist vielleicht der Prototyp, wonach auch viel später zahlreiche angebliche Bildnisse von dem Heiligen gemacht worden sind (I).[1]

Bedeutend später, viel entwickelter als der Paliotto, wahrscheinlich aus der Mitte des Duecento, ist ein vierteiliges Altarbild mit Legenden aus dem Leben der Heiligen Franziskus, Bartholomäus, Klara und Katharina von Alexandria (Nr. 4). Diese Darstellungen zeigen schon eine dramatische Bewegung und eine gewisse Leidenschaftlichkeit, die an Duccio erinnert (II).

Aus derselben Epoche, aber kaum, wie es der Katalog annimmt,[2] von derselben Hand, da es künstlerisch höher steht, ja in gewissen Gestalten Duccio nahe kommt, ist die auf beiden Seiten bemalte Altartafel Nr. 5. Die Vorderseite stellt St. Franziskus dar, im Begriffe, die Wundmale zu erhalten, St. Dominikus vor dem Kreuze knieend, und Legenden aus dem Leben des Beato Andrea Gallerani (III). Letzterer war Sienese und lebte in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Seine Gestalt macht den Eindruck eines Portraits. Das Gemälde ist gewiß eins der ersten in der aufs Neue sich rührenden Kunst Italiens, worin

[1] Aus Arezzo ist jüngst in die Galerie Saracini ein Kruzifix gekommen, das wahrscheinlich aus der Werkstatt Margaritones stammt. Die Füße sind mit zwei Nägeln festgeschlagen, der Körper Christi noch nicht ausgebogen. In dieser Sammlung auch ein interessantes italo-byzantinisches Madonnenbild aus dem Anfang des Duecento (I). In unserer Galerie mehrere späte Imitationen dieser Art. Ich nenne die Nummer 25—27.

[2] Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti in Siena 1903.

Bildnisähnlichkeit erstrebt ist und hat schon dadurch Anspruch auf besonderes Interesse.[1]

Die Rückseite der Tafel ist noch interessanter. Man sieht hier den Beato Andrea im Begriffe, Pilger oder Bettler zu empfangen. Der für diese frühe Epoche merkwürdig entwickelte Raum- und Perspektivensinn ist hier zu bewundern.

Die beiden Altarbilder Nr. 6 (III) und 7 sind, meiner Ansicht nach, von derselben Hand. Beide stellen sie die Madonna mit dem Kinde dar, das in der Hand ein Pergamentchen hält, während seitwärts Halbfiguren von Heiligen angebracht sind. Das Pergament in der Hand des Kindes begegnet uns häufig in Gemälden aus der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts und auch später. Es ist eine Anspielung auf die denkwürdige Begebenheit, die sich im Jahre des Herrn 1260 ereignete, als die Stadt Siena in feierlicher Weise der Madonna übertragen wurde, und soll die Schenkungsurkunde welche der Gottesmutter ihr neues Besitztum zusicherte, darstellen.[2]

Wir haben dadurch einen Anhaltspunkt für die Datierung des Gemäldes Nr. 6, das nicht früher als 1260 gemalt sein kann. Nr. 7 stammt inschriftlich aus dem Jahre 1270. Sie sind beide unter starkem byzantinischem Einflusse gemalt und stehen Guido sehr nahe. Eine gewisse Stilähnlichkeit mit diesen Gemälden bemerkt man auch bei dem Bild von Vigoroso da Siena aus dem Jahr 1280 in der Galerie zu Perugia, einem Maler, der in Siena mit keinem Werk vertreten ist.

Nr. 8—13. Nr. 8 ist ein Altarwerk in drei Abteilungen auf Leinwand gemalt und stellt in der Mitte den Einzug Christi in Jerusalem und an den Seiten die Transfiguration und die Auferweckung des Lazarus dar (II).

Nr. 9—13 sind fünf kleine Täfelchen, Teile eines Altarwerkes, das sich früher in der Kirche der Abbadia Ardenga bei Montalcino befand. Sie stellen dar: den bethlehemitischen Kindermord, den Verrat Judas, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Grablegung. Wir haben hier Beispiele von einer in engerem Verstand einheimischen Kunstbetätigung, die vielfach auf die römisch-christliche Antike der Katakomben und die Sarkophagreliefs der ersten Jahrhunderte frisch zurückgreift, jedoch unter die Herrschaft des Byzantinismus geriet und

---

[1] Die Priorität der Sienesen auf diesem Gebiet erklärt sich aus der schon in der ersten Hälfte des Duecento sich entwickelnden Gewohnheit, das Bildnis der respektiven Camerlinghi der Biccherna auf die Buchdeckel zu malen.

[2] Bei dieser Gelegenheit wurde eine Münze geschlagen mit der Inschrift: Sena Vetus, Civitas Virginis.

in den meisten Fällen als eine verzerrte Umgestaltung, nicht selten als Karikatur desselben dessen phasenreicher Entwicklung folgt.[1]

Daß diese vielfach mit fremden und barbarischen Einmischungen versetzte Kunstrichtung trotz des Uebertriebenen und Maßlosen in Bewegungen und Gebärden Elemente enthielt, welche die anfangende Kunst des dreizehnten Jahrhunderts aufnehmen konnte, möchte ich nicht bezweifeln, aber ich glaube, man irrt sich sehr, wenn man in dieser Richtung, in welcher für das Duecento Giunta Pisano und Margaritone als Heroen glänzen, die Grundlage für die neue Kunst finden wollte.

Duccio und Giotto mit ihrer Ruhe, Klarheit und Hoheit in der Komposition fußen in allem Wesentlichen auf dem Byzantinismus. Daß Giotto von der römischen Lokalschule namentlich von deren abschließendem Hauptmeister Pietro Cavallini stark beeinflußt worden ist, kann hier nicht als Einwand gelten, denn auch diese ruht auf dem Byzantinismus, und ist ohne diese undenkbar.

Selbst für denjenigen Hauptmeister der von dem Einfluß des Byzantinismus unabhängig erscheint, für Niccolò Pisano, hat man neuerdings mit Nachdruck auf die byzantinische Grundlage seiner Kunst hingewiesen.[2] Die Annahme, daß die Skulptur sich wesentlich unabhängiger als die Malerei entwickelt habe, läßt sich kaum mit ganz stichhaltigen Gründen verteidigen. Es ist wahr, daß die byzantinische Steinskulptur keinen wesentlichen Einfluß ausüben konnte, um so mehr hat die Elfenbeinplastik vorbildlich gewirkt.[3]

---

[1] Im neunten bis zwölften Jahrhundert gibt es ja auch Denkmäler, wo eine Kreuzung des Byzantinismus mit einer einheimischen Kunstbetätigung nachgewiesen werden kann. Von den wenigen uns erhaltenen Denkmälern nenne ich die um 1070 ausgeführten Wandgemälde in S. Angelo in Formis (wo ein direktes Zurückgreifen auf die christliche Antike vielfach vorkommt) und den italienisch stark beeinflußten Freskenzyklus in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau (um 980). Um ein entlegenes weniger bekanntes Denkmal noch zu nennen, weise ich auf die merkwürdige Stilmischung im Freskozyklus in S. Stefano in Soleto (in der Nähe von Lecce) hin. Wenn der byzantinische Einfluß in diesen frühen Jahrhunderten nicht so stark hervortritt wie im Due- und Trecento, dann dürfte die noch fehlende Aufnahmefähigkeit der noch in Barbarismus steckenden italienischen Künstler hierfür der Grund sein. Die einheimische Kunst war für den Byzantinismus noch nicht reif genug. Dasselbe Phänomen begegnet wieder im italienischen Quattrocento; trotz dem besten Willen fehlte die Aufnahmefähigkeit für die antike klassische Kunst; die Epoche war dafür noch nicht reif

[2] Vgl. die interessante Rezension von Georg Swarzenski; Kunstgeschichtliche Anzeigen Nr. 2.

[3] Die Genesis und Entwicklung des Stiles Niccolos ist besonders schwierig zu bestimmen und hat bekanntlich zu lebhaften Kontroversen Anlaß gegeben. Am einfachsten würde allerdings das Problem gelöst sein, wenn der Künstler als süditalienisches Phänomen zu betrachten wäre, der in Pisa durch pisanische und damit byzantinische Einflüsse durchtränkt worden sei. Ob sich das aber tatsächlich

In der Malerei rühren sich freilich in der letzten Hälfte des Duecento — wenn auch nur sporadisch — Tendenzen, welche durch die Schule des Byzantismus hindurch zu dessen Voraussetzung und Kern, der griechisch-römischen Antike, dringen wollen.[1] Dieses Phänomen begegnet uns übrigens auch im Verlauf der Entwicklung des Byzantinismus selbst wofür z. B. das griechische Psalterium in der Bibliothèque Nationale zu Paris (dem X. Jahrhundert zugeschrieben) beredtes Zeugnis ablegt. Dasselbe würde auch die ältern der neuentdeckten Fresken in S. Maria Antiqua in Rom tun, wenn diese, wie angegeben, wirklich aus dem X. Jahrhundert stammen und nicht viel früher in direktem Anschluß an die christliche Antike entstanden sind.

Was nun unsere Bilderreihe Nr. 8—13 in der Galerie betrifft, so kann diese und können ähnliche Gemälde, auch wenn sie nur das ikonographische Gemeingut — das wesentlich ein Erbstück der christlichen Antike ist — in verzerrter Umgestaltung variieren, trotzdem Anspruch auf kunstgeschichliches Interesse erheben, insofern sie gewiß vielfach Duccio und seinen Nachfolgern stoffliche Vorbilder gegeben haben. Die Kunst Duccios ist gewiß nicht allein von byzantinischen Miniaturmalereien beeinflußt worden. Man muß bedenken, daß es sich hier um Eindrücke der frühen Jugend handelt. Die kostbaren Chorbücher in den Sakristeien der Kirchen standen dem armen Malerlehrling sicher nur in sehr beschränktem Maße zur Verfügung. (Byzantinische Denkmäler ersten Ranges hatte Duccio auch wohl kaum Gelegenheit in Siena oder Umgegend zu sehen). Solche Gemälde, wie die erwähnten, konnte er dagegen bei dem kleinen Maler, der sein Lehrer war, und überall in Hülle und Fülle sehen.

---

so verhielt, nämlich ob Niccolo seine künstlerische Erziehung in Süditalien erhalten hat — er sei nun in Apulien oder in Pisa geboren — das haben wohl die Untersuchungen von Berteaux wahrscheinlich gemacht, aber bei weitem nicht sicher gestellt.

Casimir Chlędowski in seinem vor Kurzem erschienenen Werk: Siena. (Berlin, Bruno Cassirer 1905), fragt noch ob nicht die gotische Kunst Frankreichs des 12. und 13. Jahrhunderts Niccolo besonders in seinen «Anfängen» beeinflußt hat (I, p. 161). Die gotische Kunst Frankreichs hat gewiß großen Einfluß auf die italienische Kunst des Due- und Trecento ausgeübt. Als Stilquelle für diese frühen Epochen wird die Forschung immer mehr und mehr auf sie hingewiesen. Man geht jedoch entschieden zu weit, wenn man alles, was in jenen Epochen in Italien entstanden ist auf Frankreich zurückführt: Giovanni Pisano ist von der französischen Gotik beeinflußt. Ob dies auch mit Niccolo der Fall ist, läßt sich aus den uns erhaltenen Werken nicht mit Sicherheit feststellen. Wir kennen überhaupt nicht die Anfänge der Kunst Niccolos und können also über die Einflüsse, die diese bestimmt, nichts Positives aussagen.

[1] Freilich nicht die einzige Voraussetzung. Wie es in der neueren Zeit, namentlich von Strzygowski betont worden ist hat der Byzantinismus auch seine Wurzeln im Orient, die sich bis nach Persien, Syrien und Mesopotamien verzweigen.

Ich möchte besonders das Mittelbild von Nr. 8 «Der Einzug Christi in Jerusalem» hervorheben. Diese Darstellung wird mit geringen Aenderungen in dem Täfelchen mit demselben Gegenstand wiederholt, das Duccio für sein Dombild gemalt hat. Selbst Nebensächliches, wie die Jünglinge, die auf die Bäume hinaufklettern, Aeste abbrechen und hinunterreichen kommt in ganz ähnlicher Weise in beiden Darstellungen vor.[1] Auch die anderen Kompositionen wiederholen sich mehr oder weniger genau bei Duccio und seinen Nachfolgern. So kehrt die Auferweckung des Lazarus (der Tote mumienhaft steif in der Grabhöhle stehend) ganz ähnlich in einem einst zum Dombild gehörigen Bildchen im Besitz des Mr. R. Benson wieder und kommt später bei Barna in seinen Fresken in der Pieve zu San Gimignano vor.[2] Daneben kommen altertümliche Züge vor, die bei Duccio und seinen Nachfolgern uns nicht mehr begegnen. So schwingt in der Kreuzigung der Körper bogenhaft aus, und die Füße sind mit zwei Nägeln angeheftet.

Noch mehr byzantisierend und interessant durch die Seltenheit der Darstellungen ist der Paliotto Nr. 14. Die Tafel zeigt die für Altarvorsätze typische Anlage: dreigeteilt, im mittleren Feld der Protagonist thronend, in den beiden Seitenfeldern kleine Geschichten aus seinem Leben. Diese gemalten Antependien oder Poliotti wurden im Trecento bis auf unsere Tage in den meisten Fällen von gewirkten Vorhängen mit figürlichen und ornamentalen Darstellungen abgelöst, wovon in der Mostra dell'antica Arte Senese 1904 eine herrliche Auswahl sich befand.

Das Hauptbild stellt Johannes den Täufer, eine hohe, schlanke, gut bewegte Gestalt auf einem niedrigen Thron ohne Rücklehne sitzend dar, nach griechischem Ritus segnend.[3] Er hält in der linken Hand eine zwiebelartige Pflanze (nicht die Mandragola, die anders abgebildet wird), hat keinen Nimbus, sondern ein Diadem auf dem Haupt. Die Geschichten aus dem Leben des Täufers zeigen viele ungewöhnliche

[1] Alles in genauer Uebereinstimmung mit dem Bericht des Evangelisten (Matth. 21, 8). Diese enge, ja äußerliche Anknüpfung an die Evangelien und andere heilige Ueberlieferungen hält sich bis hoch hinauf ins Trecento. In ihren Hauptzügen kommt die Darstellung schon auf altchristlichen Sarkophagen aus dem 4. Jahrhundert vor: so die Knaben in den Bäumen, die Leute, die Kleidungsstücke hinlegen etc.

[2] Lazarus als Mumie aufgerichtet vor der Tür der als Aedicula gebildeten Grabkammer kommt vielfach in den altchristlichen Wandgemälden der Katakomben, sowie auf den Sarkophagen vor. Auch in der Lipsanothek in Brescia vom Ende des vierten oder Anfang des fünften Jahrhunderts.

[3] Aus dem Gestus der Benediktion läßt sich auf den Ursprung nicht schließen. In dem griechischen Codex Rossanensis, wohl aus dem 6. Jahrhundert (Rossano) begegnen uns Prophetengestalten, die abwechselnd auf die sogenannte lateinische und griechische Weise segnen.

Züge. In der vierten sieht man Elisabeth knieend vor der heiligen Jungfrau mit dem Christkind, ihr den kleinen Johannes vorstellend. In der fünften wird der kleine Johannes von einem Engel auf der Schulter durch die Wildnis getragen, in der achten, wo die Taufe Christi dargestellt ist, sieht man im Flusse eine kleine monstruöse Figur, die ohne Zweifel — als antike Reminiszenz — einen Flußgott darstellen soll.[1] In der elften steht der Täufer im Limbus vor den Patriarchen, ihnen ein Pergament zeigend, auf dem geschrieben steht: Vidi Salvatorem. Das bemerkenswerte Werk zeigt ein kräftiges Kolorit: tiefleuchtende rote und blaue Farben. Ich vermute, daß es noch aus der ersten Hälfte des Duecento stammt und vielleicht nicht viel später als das Paliotto Nr. 1, dem es freilich in künstlerischer Hinsicht unendlich überlegen ist. Es stammt aus dem niedergelegten Kloster von S. Petronilla.

Von großem Interesse ist auch der Paliotto Nr. 15 (XXI). Das Hauptbild stellt den Apostel Petrus dar, auf einem mit Intarsia verzierten Holzthron in byzantinischem Stil, sehr ähnlich dem Thron in der Cimabue zugeschriebenen großen Madonnentafel der Akademie zu Florenz.[2] Oben zwei Engel. Das Vorbild für die hieratisch-ernste Gestalt des thronenden Apostelfürsten wie für andere thronende Figuren aus dem späteren Duecento und Anfang des Trecento scheint die Bronzestatue des Apostels jetzt in der Peterskirche zu Rom[3] zu sein. Seitwärts sind sechs Historien gemalt. Einige davon sind dadurch interessant, daß

[1] Der Verfasser des Katalogs dürfte sich über diese Figur nicht wundern; sie kommt auch häufig in byzantinischen Denkmälern vor. Ich nenne als Beispiele: das Mosaik an der Decke des Baptisteriums von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna mit der Taufe Christi, wo der Flußgott — inschriftlich Jordan bezeichnet — ein grünes Tuch in den Händen haltend dargestellt ist (Anfang des fünften Jahrhunderts), und das Tympanonrelief an S. Maria della Pieve (wahrscheinlich aus dem dreizehnten Jahrhundert).

[2] Aehnlichen Thron mit Intarsien zeigt schon eine Mosaik aus dem sechsten Jahrhundert in San Apollinare Nuovo in Ravenna. Noch früher in der Apsis von S. Pudenziana in Rom, wo der Thron als eingelegter Steinthron gedacht ist.

[3] z. B. im Petrusaltar in S. Simone in Florenz, worauf Dr. Wilh. Suida in seinem interessanten Aufsatz über den Cäcilienaltar der Offizien aufmerksam machte: Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen XXVI, S. 89. Es ist doch nicht ganz sicher, daß es eben diese Statue war, die vorbildlich gewirkt hat. Sie befand sich in dieser Epoche in einer kleinen Kirche, S. Martino, westlich von Alt-S. Peter und war damals kaum so bekannt und gefeiert wie in unseren Tagen. Erst im Anfang des Cinquecento kam sie in die Hauptkirche Roms. Die sitzende Stellung dieser Apostelstatue, welche — sie sei nun im fünften oder dreizehnten Jahrhundert geschaffen — jedenfalls auf ein antikes Vorbild zurückgeht, ist jedoch typisch für sitzende Gestalten der antiken Kunst. Sie kommt aber schon vor in der mittelalterlichen Kunst Italiens (s. z. B. den thronenden Christus aus dem zwölften Jahrhundert im Reliquarium im Dom zu ivoli) und Thält sich bis in das Trecento herein (vgl. z. B. das Giotto zugeschriebene Triptychon in der Sakristei von S. Pietro zu Rom).

sie teils an zeitgenössische oder frühere Kunsterrungenschaften sich anlehnen teils wieder spätere gleichsam vorspielen. Die reich drapierte, majestätisch hingelagerte Maria der Natività ist eine klassische Reminiszenz, die ähnlich in den beiden Kanzeln von Niccolò Pisano vorkommt.

Der Ausdruck von Leben, das Gefühl der Zusammengehörigkeit von Mutter und Kind, was an der Kanzel zu Pisa absolut fehlt und in der zu Siena nur schwach sich zu rühren beginnt,[1] kommt merkwürdig genug in diesem unter byzantinischem Einfluß gemalten Bild stark zur Geltung! Diese Geburt, wo Maria ihr mütterliches Gefühl in einfach-rührender Weise kund gibt, steht kaum zurück hinter derjenigen Duccios in seinem später zu erwähnenden Triptychon Nr. 35.[2]

Die Waschung des Kindes scheint auf dieselbe byzantinische Vorlage zurückzugehen, wie die im Relief Niccolos im Dom zu Siena.[3]

In der Verkündigung sieht man andererseits und vielleicht zum erstenmale die scheue angstvolle Bewegung Mariens, die später in Gemälden von Simone Martini so häufig vorkommt und gewöhnlich als seine Erfindung gilt (Beispiele: die Verkündigung von ihm und Lippo Memmi in den Uffizien, die kleine Annunziata beim Grafen Stroganoff in Rom, die Verkündigung im Museum zu Antwerpen). Auch die Verkündigung zeigt schon hier die stürmisch-eilige Bewegung, die erst in spätern Bildern gewöhnlich wird.

Im Bildchen, welches die Befreiung des hl. Petrus aus dem Gefängnis darstellt, sieht man durch ein Gitterwerk ins dunkle Gefängnis, wo ein Engel dem Apostel erscheint und ihn hinausführt — diese Komposition erinnert an Raphaels Behandlung des gleichen Gegenstandes.

Das kunstgeschichtlich interessante Werk, wohl aus der Mitte des Duecento, dürfte von einem unmittelbaren Vorgänger Duccios sein. Es hat gelitten namentlich durch den Eifer der Gläubigen, die in mehreren Geschichten die bösen Gestalten — wie es leider häufig geschieht — mit scharfen Instrumenten arg mitgenommen haben.[5]

---

[1] Bei Niccolos Sohn Giovanni bricht das mütterliche Gefühl wieder durch, wie sein Relief der Geburt Christi jetzt im Museo Civico in Pisa bezeugt.

[2] Aehnlich kommt die Geburt Christi schon in einem Mosaik der Kapelle Mortarana in Palermo vor.

[3] Für diese Waschung des Bildes gibt es ein antikes Vorbild auf Kindersarkophagen mit Darstellungen aus der Kindheit des Bachus; ein Exemplar in der kapitolinischen Sammlung in Rom.

[4] Diese scheue Bewegung der Jungfrau kommt auch bei Barna, Bartolo di Fredi, Taddeo di Bartolo sowie bei dem von den Sienesen beeinflußten Giovanni da Milano vor.

[5] Aus der niedergelegten Kirche S. Pietro in Banchi.

II.

ES bietet sich mir jetzt Gelegenheit, einen Künstler zu erwähnen, der im Mittelpunkt der ganzen Bewegung dieser Epoche steht und als der bedeutendste Vorgänger von Duccio angesehen wird, nämlich Guido da Siena.

Das große Madonnenbild (Nr. 16), welches ihm hier zugeschrieben wird, gehört jedoch höchstens einem schwachen Nachahmer desselben. Es stammt aus der niedergelegten Kirche San Bernardino und kam später in die Sammlung des Abate Ciaccheri.[1] (II.)[2] Das Bild zeigt nicht mehr seine ursprüngliche Form: oben und vielleicht auch unten ist es vermindert worden. Der Vergleich mit dem großen berühmten Altarbild von Guido da Siena, jetzt im Palazzo Publico (III), spricht nicht für die Zuschreibung des Kataloges, denn trotzdem es nach dem Pergament in der Hand des Kindes nach 1260 gemalt sein muß, scheint es viel altertümlicher als jenes, seiner Inschrift zufolge schon 1221 gemalte Altarwerk. In diesem steifen und harten Gemälde vermißt man eben den Ausdruck von Intimität zwischen Mutter und Kind, was jenes Werk auszeichnet. Der herbe Kopftypus der Madonna, wie auch der auf ihrem Vorbilde aus San Domenico, auf dem Gemälde in der Servi von Coppo di Marcoaldo und in andern Bildern dieser Epoche, auch noch bei Duccio und Segna di Bonaventura weist auf den Orient hin. Er findet sich zwar auf byzantinischen Denkmälern auch in Italien, woraus er unmittelbar auf diese Gemälde des Due- und Anfang des Trecento übergegangen ist, seine Genesis muß man dagegen,

[1] Im Cicerone werden dieses Gemälde sowie das verwandte Madonnenbild Nr. 17 ohne besondere Begründung dem Diotesalvi zugeschrieben. Als unmittelbare Nachfolger Guidos werden ein Bartolommeo, ein Diotesalvi, außerdem Gilio, Parabuoi und Ventura di Gualtiere genannt. Guido da Graziano gehört schon einer spätern Generation an.

[2] Walter Rothes, Die Blütezeit der sienesischen Malerei. Straßburg, Heitz 1904.

wie ich vermute, in der christlichen und profan-antiken Kunst der ersten Jahrhunderte, namentlich in Syrien, suchen. Vergl. z. B. die Köpfe der hh. Sergios und Bakchos auf dem enkaustischen Gemälde aus Sinai im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew. Abg. in Strzygowski, Orient oder Rom S. 124.

Ist aber das Gemälde aus San Domenico[1] wirklich so früh entstanden, wie die Inschrift bezeugt? Diese Frage hat bekanntlich viel Diskussion veranlaßt, denn ihre Beantwortung würde, wie man gemeint hat, über die Präzedenz der Florentiner oder Sienesen in der Entwicklung der italienischen Kunst entscheiden. Milanesi hat die Echtheit der Inschrift in «lettere volgarmente gotiche» angefochten. Diese sollte nach ihm nicht vor 1250 in Italien gebraucht sein. Man hat auf die Ansicht Milanesis, die für die Priorität der florentiner Kunst eintritt, um so mehr Gewicht gelegt, als der verdiente Kunstforscher selbst Sienese ist. Er hat aber Unrecht. Die «Mostra dell' antica Arte Senese» im Palazzo Pubblico 1904 ermöglichte unmittelbare palaeographische Vergleiche, die das Gegenteil beweisen. Unter Nr. 887 war eine Biblia Sacra aus dem zwölften Jahrhundert, also wenigstens 20 Jahre älter als die Inschrift, ausgestellt. Man vergleiche besonders die Inschriften über und unter der Miniatur mit der Himmelfahrt Eliás, und man wird ganz dieselben S N M E etc. konstatieren können. Diese Bibel gehört der Commune di Montalcino.

Ich glaube, daß die Lösung der Frage nicht sehr schwierig ist. Die Signatur und das Datum sind echt. Es gibt keine stichhaltigen Gründe, sie zu bezweifeln.[2] Das letztere gibt die Epoche an für den in byzantinischem Stil gemalten Giebel mit dem segnenden Heiland zwischen zwei Engeln, sowie für die sechs anbetenden Engel in den Zwickeln über Maria. Dies ist nämlich das Ueberbleibsel von der ursprünglichen von Guido 1221 gemalten Tafel. Die Madonna und das Kind wurden zu Duccios Zeit oder wahrscheinlich etwas früher ganz renoviert, wovon jedoch die oben genannten Teile sowie die Inschrift unberührt blieben. Das Gemälde kann also, wenn auch seine frühe Entstehung zugegeben wird, als Argument für die Priorität der Sienesen nicht benutzt werden: diese bleibt unentschieden. Eine Tradition besagt, daß der junge Duccio selbst die Renovation ausgeführt habe. Ich wage dagegen die Vermutung auszusprechen, daß diese von dem aus Florenz

[1] [illegible] Kirche [illegible] früher in S. Gregorio.

[2] [illegible] kein für die Echtheit un[illegible] Schluß [illegible] ist derselbe wie der von CC zu XX und der von XX zu I.

gebürtigen Coppo di Marcoaldo stammt, der in Siena gearbeitet hat und in der Servi mit einem bezeichneten und 1261 datierten Madonnenbild verstreten ist (XVIII). Dies Gemälde hat, sowohl was die Gestalt der hl. Jungfrau, wie was das Kind betrifft, viel Aehnlichkeit mit unserer Altartafel. Auch Einzelheiten kommen ganz ähnlich vor. Der schön beschuhte, hervorstehende Fuß bei Coppo kommt z. B. ganz so bei Guido vor.[1]

Ich möchte hiermit nicht die Bedeutung des Altarwerkes für seine Epoche in Frage stellen. Wenn auch die für diese frühe Zeit überraschende Feinheit des Ausdruckes in den Köpfen der Gottesmutter und des Kindes auf die Rechnung des übermalenden Künstlers kommt, bleibt noch genug übrig. Ich muß besonders auf die Körperbildungen und Bewegungen der beiden Figuren Gewicht legen. Die Madonna hat eine freie und natürliche Stellung. Das Haupt ist seitwärts geneigt. Sie hält das Kind leicht auf dem linken Arm. Auch die Stellung und Bewegung des Bambino ist von großer Natürlichkeit. Sein Kopf ist erhoben und blickt die Mutter an, die rechte Hand ist sprechend bewegt, mit der Linken berührt er die Hand der Mutter. Als große Altartafel ist für die Zeit hier Beudeutendes geleistet. Man muß überhaupt über die Kunsttätigkeit in der ersten Hälfte des Duecento in Italien nicht allzu gering denken. Ich brauche nur auf die Fresken im Dom zu Anagni hinzuweisen, besonders auf die dem Frater Romanus zugeschriebene höchst merkwürdige Battaglia di Maspht.[2]

---

[1] Nachdem Obenstehendes schon längst geschrieben war, erschien ein kleiner Aufsatz von Robert Davidsohn (Repertorium für Kunstwissenschaft, 3. Heft, 1906) über die Frage.

Der ausgezeichnete Geschichtsforscher versucht die Behauptung Milanesis wieder zu Ehren zu bringen. Seine Erörterungen, wie interessant sie auch sind, vermögen doch nicht meine Ansicht über die Frage zu erschüttern.

Man kann eine Urkunde — und das ist die Inschrift des Bildes — nicht zurückweisen, weil nicht anderweitige mit dieser übereinstimmende Urkunden nachgewiesen werden können.

Die Echtheit des Datums ist, wie ich gezeigt habe, unverdächtig. Es gibt keine stichhaltigen Gründe, dies zu bezweifeln. Der fehlende Strich über »agere« kann wirklich nicht so viel beweisen, wie Davidsohn glaubt. Ebensowenig kann die Tatsache, daß am Schluß des Duecento ein angesehener Künstler von demselben nicht ungewöhnlichen Namen und von dem wir eine Fülle urkundliche Nachrichten besitzen, gelebt hat, die Existenz eines früheren Guido, von dem wir keine besitzen (oder richtiger gesagt, keine andere als die umstrittene Inschrift auf seinem Bilde) aufheben oder nur unwahrscheinlich machen. Es gibt noch andere bedeutendere Künstler, von denen wir keine anderen Urkunden besitzen als die von ihnen signierten Werke. Nach der Lösung der Frage, die ich versucht habe, gibt es überhaupt keine Veranlassung mehr, an dem Datum Anstoß zu nehmen, denn das Bild hat dadurch aufgehört, ein Problem zu sein.

[2] Abbildung im interessanten Aufsatz von Pietro Toesca, Gli affreschi della Cattedrale di Anagni. Gallerie Naz. It. V, p. 116.

Das kleinere Madonnenbild Nr. 17 in unserer Galerie ist, wie schon erwähnt, mit dem oben besprochenen Nr. 16 sehr verwandt und rührt vielleicht von demselben Nachahmer Guidos her. Mit der thronenden Madonna Nr. 18 müssen wir dagegen einen plötzlichen Sprung um mehr als ein halbes Jahrhundert vorwärts machen. Das Bild (R. IV), welches jetzt «Ignoto» genannt wird, wurde vor nicht langer Zeit Gilio di Pietro, einem Künstler, der im Jahre 1257 einen Buchdeckel in der Biccherna mit einem Mönchsportrait schmückte, zugeschrieben. Von einer so frühen Entstehung kann jedoch nicht die Rede sein. Es gehört vielmehr einem Zeitgenossen oder Schüler Segnas. Der Madonnenkopf hat etwas von dem majestätischen Typus Pietro Lorenzettis, das unruhige Kind erinnert an Duccio. Der Katalog meint, daß die Tradition, die dem Maestro Gilio das Bild gibt, insofern richtig sein könne, als es ursprünglich von diesem herrühren könnte, aber später von einem trecentistischen Künstler übermalt worden sei. Hierfür wird die Ornamentation z. B. am Rahmen, die byzantinisch und nicht gotisch ist, geltend gemacht. Das stimmt jedoch nicht. Solche Arabesken kommen vielfach in den Nimben bei Duccio und den Lorenzetti vor. Die byzantinische Ornamentation hielt sich sehr lange, nachdem die Formen schon überwunden waren. Dazu kommt noch, daß der Thron nicht byzantinisch ist, sondern einen ähnlichen Stil zeigt, wie der in Duccios Maestà, und wie dieser aus Marmor ist.[1]

[1] Sehr ansprechend ist die Zuschreibung von Dr. W. Suida, der in diesem Bild der in Perugia vertretenen Meo da Siena sieht. Doch möchte ich für diese sehr frühe [illegible] zur Vorsicht raten. [illegible] zitiert die Namen von 52 Malern, die [illegible] Jahrhundert gemalt haben. Von diesen kennen wir kaum Werke von vier Malern.

III.

WAEHREND die kleine Madonna Nr. 19 nur ein schwaches Schulbild ist, begegnet uns in der kleinen «Thronenden Madonna» Nr. 20 das erste Werk, das wir mit großer Wahrscheinlichkeit dem Hauptmeister der sienesischen Schule Duccio di Buoninsegena selbst zuschreiben können (IV wir müssen bei der Zuschreibung von Bildern an Duccio doch immer erinnern, daß nur die Maestà bezeugt ist).[1]

Das kleine Bild ist miniaturartig fein ausgeführt. Der Thron zeigt byzantinischen Stil. Unten knieen beteuernd drei Franziskanermönche, oben vier Engel, auf gemustertem Grund. Das Bild scheint in einer frühen Epoche des Meisters entstanden zu sein. Darauf deutet namentlich das byzantinische Sichniederwerfen und die demutvolle Inbrunst der Mönche, sowie auch der aus Holz geschnitzte Thron ähnlich dem im Paliotto Nr. 15.[2]

Duccio werden noch eine größere Anzahl Bilder zugeschrieben. Meiner Ansicht nach, gibt es aber nur noch zwei Gemälde, die Anspruch auf Echtheit machen können: das kleine Triptychon Nr. 35 und das Altarbild Nr. 47.

Das Triptychon stellt die Madonna in der Mitte zwischen den Aposteln Petrus und Paulus dar. Darüber in einer Lünette die Krönung Mariens zwischen den beiben Johannes und Engeln. In den Ecken die Verkündigung. Die Seitentafeln haben je drei Geschichten:

---

[1] Ein Bild in Nancy soll den Namen Duccios und das Datum 1278 zeigen. Die Echtheit dieser Inschrift ist aber angefochten worden. Siehe Vasari ed. Milanesi I, 653 Note 3.

[2] Ganz wie hier der vorderste Mönch liegt in einem Mosaik über dem Eingang zum Narthex der Sophienkirche vor dem thronenden Heiland ein Kaiser auf den Knieen.

Geburt Christi, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung. Es ist ein feines Werk, wahrscheinlich aus der Frühzeit des Meisters. Die Farben, auf Goldgrund gemalt, vielfach abgeblättert, sind vor Uebermalung verschont geblieben. Das Vorbild für die Geburt findet sich vielleicht in dem von mir erwähnten byzantinischen Altarwerk Nr. [illegible]

Dieses Triptychon ist im ganzen von großem Reiz, und die kleinen Geschichten sind ausdrucksvoll erzählt und fein komponiert. Es ist bemerkenswert, wie die altertümliche Weise, die Kleiderfalten mit Goldstrichen anzugeben (sie geht auf byzantinische und christlich-antike Denkmäler zurück, wo die höchsten Persöhnlichkeiten in goldene Draperien gehüllt waren, vgl. z. B. das Mosaik in S. Pudenziana zu Rom) uns nur bei den allerheiligsten Personen begegnet: hier bei der Madonna, (ein schönes Beispiel ist die Ausgießung des heil. Geistes im Duccios Dombild) in andern Bildern auch bei dem Heiland, während an den andern Figuren die Falten richtig modelliert sind. Hierfür wird man in der antiken Kunst auch Analogien finden können.

Das fünfteilige Gemälde Nr. 47 hat als Vorderstück eines Altars gedient (Dossale) und stammt aus Santa Maria della Scala in Siena. Die Mitteltafel zeigt die schöne, aber sehr mitgenommene Gruppe: Maria mit dem Kinde. Bemerkenswert ist die Weise, in der die Gottesmutter das Kind hält und ans Herz drückt, während es das Händchen sanft an ihre Hand legt. Die ineinander verflochtenen Mutterhände, Kinderhände und Kinderfüßchen zeigen in ihrer schönen Komplikation einen überraschenden Fortschritt der Darstellungsfähigkeit. Seitwärts befinden sich die beiden Johannes und die hh. Maria Magdalena und Agnes, darüber in kleinen Feldern: der segnende Heiland, Patriarchen, Propheten und Engel.

Das Werk dürfte in allen wesentlichen Punkten eigenhändig sein. Nur in einigen kleinen Figuren und in der Dekoration hat sein Schüler Segna di Tura vielleicht mitgewirkt (IV).[1]

Duccio wird auch das Altarwerk Nr. 28, die Madonna zwischen den hh. Petrus und Dominikus auf der einen Seite und Paulus und Augustinus auf der andern, zugeschreiben. Oben in giebelförmigen kleinen Tafeln der segnende Christus und vier Engel. Das Bild steht dem Meister sehr nahe. Doch der Madonnenkopf ist härter und weniger empfunden wie gewöhnlich. Auch das Kind zeigt nicht die

[1] [illegible] Frühbild: Madonna mit dem voll bekleideten Kinde in ihren Armen mit einiger Sicherheit Duccio zugeschrieben werden (Nr. 1960. Stroganoff, Rom).

sonstigen hübschen Gesichtszüge. Wir bemerken auch hier das Verschlungensein der Mutterhände und der Füßchen des Kindes, sehr charakteristisch für Duccio und jedenfalls der Empfindung nach auf ihn zurückgehend.[1] In diesem Bild begegnen uns bei der Madonna und dem Heiland die Goldstriche als Faltenbezeichnung, während bei den andern Figuren die Falten richtig modelliert sind. Ich vermute, daß das Bild, was die Ausführung anbetrifft, auf Segna di Tura zurückgeht (V).

Nur der Manier Duccios sind vier Heiligenbilder Nr. 29—32 St. Petrus, St. Antonius Abt, St. Augustinus und St. Paulus zugeschrieben. Sie stammen aus der Pieve di S. Cecilia in Crevole und dürften ursprünglich zum Dossale eines Altars gehört haben: bedeutende Darstellungen, die vielleicht mit größerem Recht als Nr. 28 dem Meister selbst zugeschrieben werden können. Abweichend erscheint nur eine gewisse Härte in den Konturen dieser männlich-kräftigen Typen.

Von andern Bildern, die Duccio nahe stehen, sind noch zu nennen: das Bruchstück eines Dossale Nr. 22, St. Petrus und den Täufer darstellend: oben zwei Engel sowie die beiden Gemäldeteile Nr. 23 und 24: die hl. Maria Magdalena und eine Märtyrerin. Alle drei Bilder sind in sehr schlechtem Zustand. Die Engel oben in Nr. 22 lassen Duccios Typus auch im Wurf der Draperie erkennen.

Von der Schule Duccios sind erst Segna di Tura — oder di Bonaventura — sowie dessen Sohn Niccolò di Segna zu erwähnen.

Von Segna di Tura nenne ich das Bruchstück eines Altarwerkes mit der Madonna und den Heiligen Paulus, Johannes und Bernardus. Das Bild ist stark von Duccio beeinflußt, aber die Typen sind kraftlos und leerer. Auf dem Degen des Paulus liest man:

SEGNA ME FECIT.

Nur bei der Madonna sind die Falten mit goldenen Streifen angedeutet, während sie bei den andern Figuren modelliert sind (X).

Von Segna dürften noch das Marienbild Nr. 41 und das große Dossale Nr. 33 sein, die im Katalog Ignoto genannt werden. Die beiden ihm zugeschriebenen Halbfiguren hl. Ansano und Galgano Nr. 42, 43, sowie das Marienbild Nr. 44 sind meines Erachtens von seinem Sohne Niccolò di Segna (X). Die Technik ist dieselbe wie im großen

[1] Das einfache Umfassen des Füßchen des Kindes mit der Mutterhand ist dagegen ein byzantinisches Motiv. Es kommt schon in einer Mariendarstellung in S. Maria Antiqua in Rom, links vom Chor, vor.

Kruzifix von Niccolò mit der Inschrift: NICHOLAUS SEGNE FECIT HOC OPUS A. D. M. CCC. XLV.[1]

Nicht von Segna di Tura, sondern von einem andern bedeutenden Schüler Duccios ist das Dossale Nr. 38 mit vier Heiligen, sowie auch die Halbfigur von San Bartolommeo Nr. 37.

Von einem dritten Schüler gibt das Dossale Nr. 39 Kunde. In der Mitte die Madonna, seitwärts Johannes Ev., Franziskus, Klara und Stephanus. Von diesem Nachahmer Duccios, für den Mr. Douglas mir einmal scherzweise die Benennung Amico di Duccio vorschlug (nach Dr. Suida dagegen von Meo da Siena), befanden sich mehrere Bilder auf der Mostra.

Das Madonnenbild Nr. 45, Ignoto genannt, ist mit Segna verwandt, aber nicht von ihm selbst, und wohl etwas später (VII). Das Bild ist statt auf Gold, auf gemustertes Olivengrün gemalt. — Eine kleine Tafel mit dem Gekreuzigten in der Mitte zwischen Maria und Johannes, Magdalena, das Kreuz anklammernd, oben Sonne und Mond, wird von Crowe und Cavalcaselle ziemlich willkürlich dem Ugolino zugeschrieben (Nr. 34). Magdalena, die Sonne und der Mond sind häßliche Hinzufügungen einer spätern Zeit. Die ursprünglichen Figuren sind dagegen fein empfunden und stammen von einem Duccio nahe stehenden Künstler.

Von dem Zeitgenossen Duccios, Ugolino, befindet sich nichts sicheres in Siena. Nur ein von ihm bezeichnetes Werk ist bekannt. Es ist das früher in S. Croce zu Florenz befindliche Altarwerk, wovon nur Bruchstücke existieren, die nach England gekommen sind.[2]

Von einem Duccio näher stehenden Künstler ist das große Kruzifix Nr. 21. Die Füße sind wohl mit einem Nagel durchstochen, zeigen aber einen Uebergang von der altertümlichen Weise indem auch das Loch im zweiten Fuße sichtbar ist. Das Haupt hat einen Stich ins

[1] In der Mostra Senese befanden sich mehrere Bilder unter dem Namen Duccio, die Segna zugeschrieben werden können. In Castiglioni Fiorentino in der Nähe von Arezzo ist eine Maestà von ihm. Auf ein Presepio von ihm in der Kollektion Sterbina in Rom machte jüngst Ad. Venturi aufmerksam. Im Dom zu Massa Marittima wird ihm von F. Mason Perkens die sogenannte «Madonna delle Grazie» zugeschrieben. Unter Duccios Namen fand ich auch in der Mostra ein Madonnenbild von Niccolò di Segna (Nr. 737).

[2] Zwei von diesen befinden sich in der National Gallery, andere sind in Privatsammlungen, wovon mehrere in der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club (1904) ausgestellt waren (aus dem Besitz H. Wagner Crawford und Meadows Russell.) In die Berlinergalerie ist neuerdings eine Tafel aus diesem Altarwerk, mit Paulus, Petrus und Johannes der Täufer gekommen. Diese Gestalten bekunden einen Künstler von großer Einfachheit und Monumentalität.

Realistische: die Lippen öffnen sich, und die weißen Zähne werden sichtbar.

Das feinste, hier befindliche Kruzifix (Nr. 36) wird einem unbekannten Maler — Massarello di Gilio — aus der Mitte des Duecento zugeschrieben, eine Taufe, die nicht ernst zu nehmen ist. Das feine Werk steht dagegen Duccio selbst sehr nahe. Man vergleiche den fein modellierten Körper des Gekreuzigten und seinen verklärten, von Schmerz nur leicht berührten Kopf mit dem kleinen Kruzifix auf dem rechten Flügel des Triptychon Nr. 35. Hier ist das Lendentuch von einem feinen durchsichtigen Stoff, während es bei den andern ausgestellten Kruzifixen zum Teil sehr grob, zum Teil ganz undurchsichtig ist.[1] Hat Segna, der wohl die Maria und den Johannes der Kreuzigung gemalt haben konnte, auch Christus gemalt, dann hat er sich selbst übertroffen und ist seinem Meister ganz nahe gekommen. Die Falten sind bei Johannes modelliert, bei der Maria jedoch durch die altertümlichen Goldstriche angegeben.

Ein viertes kolossales Kruzifix (XVI) ist vor kurzem aus S. Maria della Scala in die Galerie gekommen. Unter dem Kreuze Maria und Johannes, oben der Pelikan. Ich nenne es hier zusammen mit den andern, wenn es auch Duccio etwas ferner steht.

Diese vier großen Kruzifixe sind alle sehr gut erhalten. Sie waren nicht nur durch ihre Heiligkeit geschützt, sondern auch durch den Ort, wo sie gewöhnlich angebracht waren, nähmlich sehr hoch in der Kirche, im Anfang über dem Hochaltar, später über dem Hauptportal.[2]

Hiermit glaube ich erwähnt zu haben, was von Duccio, seiner Werkstatt und engeren Schule in der Galerie der Akademie zu finden ist. Es ist nicht viel.

---

[1] Nach alter Legende legte Maria selbst den Schleier, den sie von ihrem Kopf genommen hat, ihrem Sohn als Lendentuch um (vgl. die Meditationen des h. Bonaventura). In einem Fresko in der alten Kirche S. Maria di Donna Regina in Neapel ist diese Handlung dargestellt. Auch in einem altkölnischen Bilde (Kölner Museum) und in einem Gemälde von Hans Holbein d. Ae. in der Berliner Galerie.

[2] Alle diese Kruzifixe stellen den Heiland sterbend oder tot mit geschlossenen Augen dar. Das zeigt zum Ueberfluß, daß diese Kunstrichtung unter byzantinischem Einfluß stand, denn die einheimische abendländische Kunst stellt den Heiland lebend mit offenen Augen am Kreuze dar. Ausnahmen kommen freilich hier wie dort vor. Als Urbild könnte der angeblich nach Vorschrift des Anastasius Linaiti, nach Stockbauer um 680 gezeichnete, in einer Wiener Handschrift erhaltene Kruzifix gelten. Es ist augenscheinlich nicht so früh; nach Kraus, wo es (Gesch. d. christl. Kunst II, p. 316) abgebildet ist, geht es auf eine Zeichnung des 11. Jahrhunderts zurück. Es ist also spätbyzantinisch. Der wesentliche Unterschied ist der, daß die Füße hier über dem Trittbrett (Suppedaneum) einzeln angenagelt sind.

Einen wirklichen Eindruck von Duccio bekommt man erst von seinem großen, jetzt in seine Teile zerstückelten Meisterwerk: die Maestà, früher im Dom[1] jetzt im Dommuseum (Opera del Duomo). Das Werk überwiegt bei weitem alles, was sonst dem Meister zugeschrieben werden kann. (V, VII, VIII, XVII u. XXV; mehrere Tafeln bei R.)

Von dem Eindruck, welchen das Bild einst im Dom machte, als es noch unberührt von Menschenhänden in mystisch-heiliger Pracht strahlte, kann man sich jetzt kaum einen Begriff machen: «Là, racchiusa tra gli irreticolati, delle reggi, in mezzo alle misteriosa euritmia che la quieta luce del fine strato diffondeva tutto all'intorno, la pittura di Duccio con i suoi olimascoli, con i suoi pinnacoli, con i tre grandiosi baldacchini a rampe fogliate che le sovrastavano, tutta abbagliante

[1] Hier befindet sich die Haupttafel mit der von dieser losgelösten Rückseite. Von den Predellenstücken, sowohl von dem unter der Hauptdarstellung, sowie unter der Bilderserie der Rückseite, wie auch von den Tafeln, die ganz oben über den Halbfiguren der Apostel Szenen aus dem Leben der Jungfrau darstellen, fehlen verschiedene, worunter sich eines in der Berliner Galerie (Geburt Christi), ein anderes in der National Gallery (Heilung des Blindgeborenen) und vier in der Kollektion Mr. Bensons befinden; diese letztern waren 1904 im Burlington House ausgestellt. Vgl. den Katalog: Exhibition of pictures of the School of Siena 1904 und L'Arte 1904 S. 258 u. f. wo sie reproduziert sind. Das ganze Werk war vielleicht mit einer jetzt fehlenden Verherrlichung Mariä gekrönt (Ghiberti nennt das ganze Bild eine Krönung Mariens). — Das Altarwerk wurde in der verhältnismäßig sehr kurzen Zeit von kaum zwei Jahren (von Herbst 1308 bis Sommer 1310) vollendet. (Die erste Notiz, die uns von dem wahrscheinlich um 1260 geborenen Meister Kunde gibt, stammt aus 1278.) Distiosalvi wird vielleicht nur deswegen als sein Lehrer genannt, weil sie beide in demselben Contrada di S. Donato wohnten.

Von anderen in Siena befindlichen Bildern nenne ich die drei Tafeln eines Triptychons im Hospital von S. Maria della Scala und eine Madonna in der Abbadia von S. Eugenio.

Von Bildern außerhalb der Stadt erwähne ich noch das schöne Triptychon, das vom König von England in der eben genannten Londoner Ausstellung sienesischer Kunst ausgestellt wurde und ein Bild bei Lord Crawford. Ein kleines Triptychon befindet sich in der Berliner Galerie, ein Buchdeckel mit gemalten Wappen vom Januar 1293 ist von der Kollektion Rambaux in Köln in das Kunstgewerbemuseum zu Berlin gekommen. Das Bild im Museum zu Nancy, signiert und 1278 datiert, kenne ich nicht; die Signatur ist, wie schon erwähnt, angefochten worden.

Von den verschiedenen Madonnenbildern in der Mostra zu Siena unter dem Namen Duccio könnte nur eins ihm mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden: das früher erwähnte, feine und frühe Madonnenbildchen des Grafen Stroganoff in Rom (VI). Das Madonnenbild aus der Kirche St. Antonio Abate in Montalcino, sowie das von den Brüdern Griccioli ausgestellte, beide dem Duccio zugeschrieben, sind vielmehr von Segna di Tura.

Vielleicht geht noch das kleine schlecht erhaltene Bildchen in der Galerie Saraceni (Nr. 1236) auf Duccio selbst zurück.

Auf ein Madonnenbild im Privatbesitz in Pisa (Koll. Tadini-Buoninsegna) macht neuerdings Pietro d'Achiardi aufmerksam (L'Arte 1906, S. 372). Er vergleicht es mit der Nr. 28 in unserer Gallerie und es steht wie diese jedenfalls dem Meister sehr nahe.

d'oro, appariva opera stupenda non solo all'occhio del volgo, che facilmente si appaga, ma anche a chi del bello poteva dare sicuro giodizio».[1]

Wenn man die Essenz der Kunst Duccios kurz aussprechen wollte, dann könnte man sagen: weihevolle Pracht und Süße des Ausdrucks. Duccio spricht direkt zum Gefühl, während der von Dante inspirierte Giotto in erster Linie den Intellekt beschäftigen will.

Es gibt in dieser Epoche keinen größeren Gegensatz als die Stadt Siena und ihre Kunst. Man hat nicht unpassend die Erzeugnisse der sienesischen Kunst mit weißen Lilien verglichen, die aus einem blutgetränkten Erdboden emporschießen. Eben was man nicht hatte, das verherrlichte man, das betete man an. Wildes Toben der Leidenschaften, Hader und Streit, Aufruhr in den Gassen — aber auf den Altären in den Kirchen und Betstuben die holdseligsten Madonnen, die sanftesten Engel, die mildesten Gotteskämpfer und Heilige.

Das Dombild Duccios wurde am 9. Juni 1310 im Dom aufgestellt. Es ist augenscheinlich, daß dieses in Goldglanz getauchte Werk mit seinen reifen Mädchentypen und erhabenen, wenn auch milden Männertypen, mit seinen ausdrucksvollen Schilderungen von großartiger Ruhe und tiefem Ernst, maßvoll selbst in den leidenschaftlichsten Szenen[2] auf dem Byzantinismus und nicht auf der verwilderten nationalen Kunstbetätigung fußt.

Dazu kommt noch als wesentlicher Faktor der Einfluß der gotischen Kunst Frankreichs. Die Begegnung mit der französischen Gotik machte den Byzantinismus weich und biegsam, gab der Gewandung Schwung und dem Körper Seele.[3]

Doch im Byzantinismus wurzelt die Kunst Duccios, wenn der Meister sich auch wesentlich darüber erhebt. Und er steigt mächtig empor. Man betrachte z. B. das schöne Haupt seiner Madonna. Es zeigt wohl den

[1] A. Lisini, Notizie di Duccio pittore. Bullettino Senese di Storia Patria 1898 p. 20.

[2] Einige der kleinen Vorgänge mit wenigen Figuren atmen antiken Geist. So die Frauen am Grabe und der Auferstandene mit zwei Aposteln. Daß er bei mehreren dieser Vorgänge buchstäblich den Anweisungen im Malerbuch des Mönches Dionysios gefolgt, darauf macht der Copenhagener Professor I. L. Heiberg in seinem interessanten Werke «Italien» aufmerksam. So heißt es z. B. bei Dionysios von den Frauen am Grabe: «Ein offenes Grab, darauf ein Engel in weißen Kleidern sitzend, der in der einen Hand einen Stab hält und mit der andern auf die Leichentücher im Grabe deutet, vor ihm die Frauen mit den Salbgefäßen in den Händen.» (VIII u. R. XXXV.)

[3] Auch muß ich auf die Architektur, die vielfach im Dombild ein gotisches Gepräge hat, hinweisen. — Für die gotischen Elemente überhaupt hat vielleicht Giovanni Pisano eine nicht unwesentliche Vermittlerrolle gespielt. Dieser Künstler, der direkt oder indirekt von Frankreich beeinflußt erscheint, hielt sich während der Jugendzeit Duccios in Siena auf.

byzantinischen Typus, aber mit ganz feinen Aenderungen, zarten Abweichungen, bei Auge, Mund und Nase. So blickt jedes Auge etwas verschieden, was den Ausdruck so naturwahr und innig macht. Wir sind hier entschieden über den Byzantinismus hinaus; bei dessen Madonnen begegnet uns nie jener zarte, rührende, ganz menschliche Blick.

Unter der Herrschaft des Byzantinismus zeigte sich zuerst in Rom und Siena, später in Florenz eine Kunstbetätigung der Malerei, der eine gewisse Bedeutung zukommt. In welcher Schule hat die neuere italienische Kunst ihren Ursprung? In der Roms gewiß nicht. Pietro Cavallino ist kein Anfang; er schließt ab; die römische Schule erlosch mit ihm. In der Sienas?

Wenn von dem ersten Anfang einer neuen, neuansetzenden italienischen Kunst die Rede sein soll, dann muß das Werk nachgewiesen werden, dessen Künstler zuerst wesentlich über den ältern Stil, den Byzantinismus hinausgegangen ist. Rom kommt hier nicht mehr in Betracht. In Siena Duccio, in Florenz wohl nur Giotto.

Es ist kein Zweifel: Duccio ist der Erstgeborene von den italienischen Bahnbrechern der Malerei. Ist er auch der erste?[1]

Daß in Florenz in den achtziger Jahren des Duecento kein Maler von Bedeutung war, scheint das Aktenstück vom 15. April 1285 zu beweisen, welches Duccio den Auftrag gibt, eine Maestà für eine Kapelle in S. Maria Novella zu malen. Viele namhafte Forscher möchten dieses Bild mit der Cimabue zugeschriebenen Madonna Rucellai identifizieren. Wenn das auch richtig wäre, würde es hier wenig besagen, denn dieses Gemälde erfüllt, meines Erachtens, nicht die oben angegebene Bedingung: wesentlich über den Byzantinismus hinauszugehen (so wenig wie die übrigen Cimabue zugeschriebenen Werke). Unter den von Duccio uns erhaltenen Gemälden erreicht nur die 1310 vollendete Maestà dieses Ziel.

Hat Giotto nicht früher Großes geleistet? Gewiß. Die früheren, ihm in der Oberkirche zu S. Francesco in Assisi zugeschriebenen Fresken muß er schon um 1296 gemalt haben. 1298 schuf er seine Mosaik in Rom, und wenn man diese Arbeit nicht gelten lassen will, nach 1303, wohl nicht später als 1305 fing er an, seine herrlichen Fresken in der Scrovegni-Kapelle zu Padua zu malen. Also scheint Giotto doch der erste zu sein (wir müssen jedoch daran erinnern, daß viele Werke Duccios untergegangen sind, so eine Maestà

[1] Das Geburtsjahr Duccios können wir nicht genau angeben, wahrscheinlich ist er um 1260 geboren. Ebensowenig kennen wir das Geburtsjahr Giottos. Daß dieser aber beträchtlich jünger als Duccio ist, erscheint ganz sicher, wenn es auch vielleicht zuviel gesagt ist, daß Giotto erst ein zweijähriges Kind war, als Duccio schon als Meister wirkte (Lisina a. a. O.).

1302 für die Kapelle des Palazzo Pubblico in Siena gemalt). Für unsere Wissenschaft dürfte diese oft debattierte Prioritätsfrage irrelevant sein. Nur in dem unwahrscheinlichen Falle könnte sie Bedeutung erhalten, wenn es gelingen sollte, ein kausales Verhältnis zwischen der Kunst Duccios und der Giottos nachzuweisen.

Man hat auch gefragt, wer der größere der beiden Künstler sei (Pératé z. B. scheint Duccio den Vorzug zu geben, (Gaz. des Beaux-Arts 1893).[1] Diese Frage läßt sich schon deshalb nicht beantworten, weil die Vorzüge der beiden in ganz verschiedenen Richtungen liegen. Mehrere Forscher haben auf Vorzüge Duccios hingewiesen: auf seine feine anmutige Erzählungsweise (Berenson), auf seine Neuerungen in der Behandlung des menschlichen Körpers und der Landschaft (Douglas). Es gibt noch einen Punkt, in dem Duccio die Priorität zukommt: er ist der erste Künstler Italiens, den man als Kolorist bezeichnen kann. Zuerst bei ihm drängen sich die Farben nicht einzeln auf oder versuchen sich gegenseitig zu übertönen. Man betrachte die Haupttafel des Dombildes, sein goldnes Rot, sein wie Edelsteine strahlendes Blau und Grün. Alles stimmt zusammen in eine tief gehaltene, dunkel-glühende Harmonie. Man wundert sich, daß eine solche Glut und dunkle Pracht in Temperafarben möglich ist. Unübertrefflich ist auch die Karnation. Das Inkarnat bei der Madonna und den weiblichen Heiligen wüßte ich in seinem durchleuchtenden tiefen Glanz nur mit der Haut des von süßer Reife durchglühten Pfirsichs zu vergleichen (das Werk ist freilich nicht intakt, doch leidlich erhalten; am meisten hat der blaue Mantel der Madonna gelitten).

---

[1] Der neueste Verfasser über Siena Casimir Chłędowski (Siena, Berlin, Bruno Cassirer 1905) schätzt Duccio unbedingt am höchsten, während er Giotto gegenüber, dem »Abgott« der bisherigen Kritik eine ganz gründliche Umwertung versucht. Er schreibt: »Es erscheint als Verwegenheit zu behaupten, daß Giotto als Maler wenig Phantasie besaß, daß seine Kompositionen nicht immer auf der Höhe seines Ruhmes standen und daß er bei seiner überaus großen Fruchtbarkeit in der Wiedergabe und Charakteristik seiner Gestallten sehr allgemeine und einförmige Regeln befolgte. Im Charakterisieren war er mitunter so nachlässig, daß er sich wie z. B. in der Arena zu Padua, der Aufschriften bedienen mußte, um die Bedeutung der Figuren zu erklären (I, p. 213).

An anderer Stelle führt er aus, daß Giotto nicht allein in der Malerei sondern auch in der Architektur oberflächlich war (I, p. 257).

Es wird uns Giotto-Freunde durch diese Ausführungen Chłędowski gar sonderbar zumute. Doch erheben wir uns wieder! Selbst nach Chłędowski ist Giotto kein ganz gewöhnlicher Schmierer. Es läßt sich »nicht in Abrede stellen«, daß er Talent hätte. Hören wir was er schreibt. »Was immer für Vorwürfe man den Werken Giottos und jenen Kritikern machen kann, die ihm irrtümlicherweise eine Umwälzung in der Malerei zuschreiben, so läßt sich dennoch nicht in Abrede stellen, daß er ein großes Talent gewesen ist, viel zur Verbreitung der neuen Kunstrichtung beigetragen und ihr Niveau gehoben hat» (I, p. 257).

IV.

Und so wie Duccio auf der byzantinischen Kunst, so fußen seine großen Nachfolger auf ihm.

Der größte derselben, Simone di Martino, ist durch kein einziges Werk in unserer Galerie vertreten. Dagegen hatte in der Mostra Senese Graf Stroganoff in Rom ein kleines Wunderwerk seiner Kunst ausgestellt: die Annunziata (Nr. 1959) (IX). Die Madonna sitzt auf einem niedrigen mit rotem Samt gepolsterten Sitz. Ihren mit Gold gefütterten, den ganzen Körper umhüllenden Mantel faßt sie mit der Rechten zusammen, während sie in der Linken lässig ein Buch hält, das sie leicht gegen das Knie stemmt.[1] Unter dem Mantel leuchtet mit Rubinglut das Unterkleid hervor. Sie sitzt da wie eine verzauberte Prinzessin. Ihr zarter Körper wird von derselben scheuen Ergriffenheit durchzittert, die uns von der Florentiner Verkündigung her bekannt ist. Die ganze Erscheinung ist märchenhaft, nicht ohne Sentimentalität, aber von größtem Reiz. Die blaue Blume könnte Simone als Emblem in seinem Schilde führen, und für den Zug ins Romantische, der bei ihm vielleicht mehr hervortritt, als bei irgend einem andern italienischen Künstler, kann dies Bildchen hier als vortrefflichstes Beispiel dienen.

Sein Hauptwerk (R. VIII), die große, jetzt von der Zeit mitgenommene Maestà im Palazzo Pubblico, muß ursprünglich durch die höchste Pracht, die Gold und Farben verleihen können, das Auge geblendet haben.[2] In diesem mit großartiger und strenger Symmetrie durchgeführten, gestaltenreichen Werk, wo in der Mitte die Modonna als Königin des

[1] Der Körper ist nicht ganz richtig in den Proportionen, namentlich ist der Oberkörper zu lang geraten, ein Fehler, der bei Simone auch sonst vorkommt.

[2] Merkwürdigerweise wurde das mächtige Werk nicht immer Simone zugeschrieben. Lanzi und Rossini schreiben es dem später zu erwähnenden Giacomo di Mino, Pelliciajo genannt, zu, eine Verwechslung mit einem andern Mino, der urkundlich 1289 eine Maestà für das Stadthaus gemalt hat. In den letzten Jahren des Duecento wurde das Stadthaus umgebaut, und das Fresko ging dadurch zugrunde. Vergl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O., II, 14.

Himmels in hoher Majestät thront, schon durch ihre Größe (wie bei Duccio) ihre ganze Umgebung überragend, umgeben von ihrem ganzen Hofstaat, offenbart sich der von neuem Leben durchhauchte, verklärte Byzantinismus.[1] Die Pergamentrolle in der Hand des Kindes, — das frisch, rosig, munter wie ein kleiner Amor erscheint — deutet darauf hin, daß sie für die Sienesen noch mehr wie als Himmelskönigin, als Schutzpatronin der Stadt, als «Advocata Senensium» hier gefeiert wurde. Einige Gestalten dieses figurenreichen Werkes zeigen eine dem Simone eigentümliche, für diese Epoche fremdartige Schönheit, die an die höchsten Errungenschaften der Hochrenaissance erinnern, aber im ganzen auf Duccio zurückgehen.[2] Es gibt darunter Heiligengestalten, die fast ohne Aenderung aus dem Gemälde Duccios herübergenommen sind. Das Werk ist, wenn auch abhängig von der wenige Jahre vorher vollendeten Maestà Duccios, doch als weitere, freiere Entwicklung derselben zu betrachten. Die breite, mit Medaillons von Heiligenbüsten geschmückte Einrahmung weist auf die Abhängigkeit Simones von der Miniaturmalerei hin. Tatsächlich war der Meister (wie es auch Duccio war) von der Buchmalerei beeinflußt, die er nachweislich selbst bis zu seinem Lebensende ausgeübt hat.[3]

Auch von dem Verwandten, Schüler und Mitarbeiter Simones, Lippo Memmi, besitzt unsere Galerie nur zwei Werke, die jedoch unerkannt sind. Es sind dies die Halbfiguren von SS. Franziskus und Ludwig von Toulouse Nr. 48 und 49, Ignoto genannt (XIII).[4] Es

[1] Dies neue Leben ist wesentlich bedingt durch die vom Norden eindringende Kunst der Gotik, die bei den Nachfolgern Duccios sich noch mehr geltend macht als bei diesem selbst. Schon andere haben den gotischen Charakter dieser hohen blonden Himmelskönigin bemerkt. «Gotisch ist aber vor allem diese hochaufgerichtete schlanke blondhaarige Madonna selbst mit dem Schleier und der Krone und mit dem schönen Faltenzuge im golddurchwirkten Gewande.» (O. Wulff.)

[2] Merkwürdig für Simone ist der emporgereckte Hals der knieenden Figuren, der auch in den Fresken von Assisi vorkommt.

[3] Die Maestà, 1315 gemalt, wurde schon 1321 von Simone selbst ausgebessert und später mehrmals restauriert. 13 Jahre später wurde das merkwürdige Reiterbild Guidoriccios da Fogliano, von derselben großartigen Einfachheit, die uns später in den Reiterstatuen Donatellos und Verrocchios begegnet, an die Wand gegenüber gemalt (R. XLVIII). In Siena ist noch das Gmälde mit dem Beato Agostino Novello in S. Agostino zu nennen. Ich benütze die Gelegenheit, um auf ein sehr feines Madonnenbild von Simone Martini (der Mantel Madonnas verdorben), das vor kurzem in die Galleria Borghese zu Rom gekommen ist. Adolfo Venturi hat sich durch die Entdeckung und die Erwerbung dieses Bildes wieder ein großes Verdienst erworben.

[4] Ob die Madonna del Popolo in der Servi (bekanntlich vor kurzem gestohlen und wieder aufgefunden) der Galerie einverleibt werden soll? Ich bemerke noch, daß das Bild kein Fresko ist, wie es von Crowe und Cavalcaselle und auch vom Cicerone angegeben ist. Ein verwandtes Madonnenbild in der Koll. Imberti in Rom. Früher nicht erkannte Bilder von Memmi sind nachgewiesen im Louvre, in der Koll. Chiaramonte-Bordonaro (Palermo), in der Koll. Fairfax Murray und in der Koll. Gardner (Boston). S. Rassegna d'Arte Febr. 1906 und Rassegna d'Arte Senese I, p. 75.

wird ihm dort zwar eine große Ancona Nr. 51 und ein anderes Bild Nr. 67 als in seiner Manier gemalt, zugeschrieben.

Die Ancona stellt die thronende Maria dar, sechs Engel halten den Thron (altes byzantinisches Motiv), seitwärts Heilige. Das Werk ist wohl von einem Nachfolger Duccios und Simones di Martino, hat jedoch mit Lippo Memmi nichts zu tun.

In der Klosterkirche von Mont' Oliveto, nahe San Gimignano befindet sich in der Sakristei eine Assunta, die dieselbe Hand verrät. Wenn dieses Bild wirklich, wie der Cicerone behauptet, dem «Lippo Vanni gehört», dann haben wir auch den Künstlernamen für unsere große Madonna der Akademie.

Für die Richtigkeit dieser Taufe spricht auch die mündliche Mitteilung, die Mr. Langton Douglas mir in der Galerie machte, nämlich daß ihn seine Untersuchungen gleichfalls auf Lippo Vanni als den Meister des Bildes geführt hatten.[1]

In einem Nebenraum von San Domenico in Siena befindet sich auch ein sehr interessantes Freskenfragment von Lippo Vanni (XIV).

In der Ausstellung sienesischer Kunst befanden sich dagegen außer der Madonna del Popolo aus der Servi noch einige, wenn auch unerkannte Werke Lippo Memmis.[2] So dürften die Madonna und Halbfigurenbilder von Aposteln und Heiligen (Nr. 1715—1719) aus dem Dom von Orvieto, die nach einer schlecht erhaltenen Inschrift auf dem Madonnenbilde Simone Martini, der den Auftrag erhielt, zugeschrieben sind, jedenfalls der Ausführung nach von Lippo Memmi sein (XII).[3] Man vergleiche den Typus der Jungfrau, denjenigen der hl. Magdalena (Nr. 1717) sowie auch das Christkind mit dem sichern Bild von Memmi aus der Servi (XIII). Die Uebereinstimmung mit dem rundköpfigen Bambino mit seinen charakteristischen eingedrückten Ohren ist besonders zu bemerken. Man vergleiche auch die Art und Weise zu greifen, wobei die Fingerspitzen sich in einem Punkt vereinigen,

[1] Im Saal der Biccherna im Palazzo Pubblico war einmal da, wo jetzt die Krönung Mariens von Sano di Pietro ein großes Fresko von Lippo. Die Inschrift ist noch bewahrt. Unter dem Fresko des Sano di Pietro liest man: Lippus Vannis de Senis fecit hoc opus anno domini Millesimo trecentesimo LII. — Die interessante Reiterschlacht, bezeichnet und 1373 datiert, im Saal des Mappamondi, einfarbig braun gemalt, ist von den Historikern der sienesischen Kunst wenig beachtet worden. Von links kommen die Sieger, nach rechts stürzen die Besiegten davon. Mehrere der befestigten Städte sind mit Namen bezeichnet. Von besonderem Interesse ist der Castello Torriti.

[2] Aehnliche Madonnenbilder in den Galerien von Berlin, München und in der Kollektion von Mrs. R. Benson.

[3] Von dem Bischof Trasmando von Sovana für den Hochaltar in S. Domenico von Orvieto bestellt.

bei S. Antonius von Padua (Nr. 1716) mit der rechten Hand der Servi-Madonna, und die klauenartige Greifgebärde bei S. Petrus (Nr. 1718) mit der linken Hand der Madonna. Lippo Memmi ist im ganzen altertümlicher und abhängiger von Duccio als Simone.

Es fand sich auf der Mostra ein ganz übersehenes, aber sehr feines Bild, das ich für Lippo Memmi in Anspruch nehmen muß. Es ist die kleine thronende Madonna aus S. Francesco in Asciano, in der Mostra ausgestellt unter Nr. 2651 und Maniera di Sano di Pietro genannt (XIV). Die nach rechts gewandte Madonna drückt das Christkind zärtlich an sich. Ein ganz kleiner, grün gekleideter Stifter kniet unten. Das Bild ist schlecht erhalten, namentlich ist der Rock Mariens sehr mitgenommen. Es ist oder war ein vorzügliches Werk des Meisters, dem Simone Martini gar nicht fern stehend.[1]

Das Hauptwerk Lippo Memmis, die Maestà im Palazzo Pubblico in San Gimignano, zeigt sowohl seine Abhängigkeit wie Inferiorität Simone gegenüber, denn es ist als eine plumpe Nachbildung zu bezeichnen (XXVI u. R. XI). Es ist nicht 1313, wie unser Katalog mitteilt, sondern 1317 datiert (also schon zwei Jahre nach Simones Tode gemalt), und ward im Jahre 1467 von Benozzo Gozzoli, der zu jeder Seite zwei Heilige zufügte, restauriert.

Die beiden Lorenzetti sind in der Akademie zu Siena auch nur dürftig vertreten. Das große frühe Altarwerk mit der Inschrift: PETRUS LAURENTI DE SENIS ME PINSIT A. D. M. CCC. XX. VIII.
aus San Ansano in Dofano, früher in unserer Galerie, wurde dieser Kirche zurückgegeben.[2]

Von Pietro Lorenzetti sind nur noch zwei größere Werke in der Galerie: die Assunta Nr. 61 und die von Engeln umgebene, thronende Madonna Nr. 80 (XXIV). Beide Bilder, wohl aus derselben Epoche,

---

[1] Es könnte vielleicht kühn erscheinen, ein übersehenes, schlecht erhaltenes, der Manier Sanos zugeschriebenes Bild einem Meister wie Lippo Memmi zuzuschreiben. Meine Vermutung wurde jedoch von mehreren Kollegen, denen ich auf der Ausstellung begegnete, beifällig aufgenommen, und zuletzt durch F. Mason Perkins, der das Bild in seinem Aufsatz über die Mostra in Rassegna d'Arte Oktober 1904 als Memmi publizierte, in erfreulicher Weise bestätigt. Derselbe Forscher gibt neuerdings in Rassegna d'Arte 1906, S. 31 Reproduktion von zwei Tafeln, beide mit dem Apostel Petrus, die er Lippo Memmi vindiziert. Die eine befindet sich in Londre unter dem Namen Taddeo Bartoli, die andere in der Koll. Chiaramonte Bordonaro zu Palermo, wo sie Francesco Traini zugeschrieben wird.

[2] Obschon dies Bild seit einer Reihe von Jahren sich nicht mehr in der Galerie befindet, wird es von den meisten Schriftstellern als dort befindlich angegeben. So noch von dem 1905 herausgekommenen Werk von Chlędowski a. a. O. I, p. 240.

früher im Hospital von S. Maria della Scala, zeigen den sienesischen Prachtstil in einem das Auge blendenden, fast übertriebenen Glanz.

In der Assunta (R. XIX) strahlt mit Ausnahme der Gesichter alles von Gold. Die thronende Madonna trägt ein goldenes Kleid, und auch das Kind ist in Gold gehüllt. Die Gestalt der Madonna ist majestätisch und statuenhaft ruhig; die Komposition wie in der Assunta von vollkommener Symmetrie. Die strenge Facestellung, byzantinisch steif, mit gefalteten Händen, wiederholt sich fast bei allen spätern Meistern Sienas. Die die Madonna umgebenden Engel und Cherubim strahlen alle in Gold, so daß man den einen kaum von dem andern zu unterscheiden vermag. Vorn ist die winzige Gestalt des hl. Thomas. Er ist eigentümlich aufgefaßt. Man sieht ihn vom Rücken her. Er neigt sich so zurück, daß er fast aus dem Bilde herauszufallen scheint. In den emporgestreckten Händen hält er den Gürtel Mariens. Oben in den Zwickeln Halbfiguren und Köpfe von greisen Heiligen.

Pietro Lorenzetti gehört wahrscheinlich das interessante Breitbild Nr. 92, Allegoria religiosa genannt. Das ganze Credo ist in dieser umfassenden Komposition dargestellt. In der Mitte erblickt man den gekreuzigten Heiland, unter dem Kreuze allerlei Selige, Hohe und Niedrige. Einer derselben hält eine Schriftrolle mit nicht mehr leserlicher Inschrift. Links erblickt man in abgebleichten aber feinen Darstellungen das Paradies, den Sündenfall, die Vertreibung und Abels Tod, rechts allegorische Darstellungen des jüngsten Gerichts. Noch andere Züge kommen vor. Das Bild (R. XL), welches neuerdings nicht unpassend «Triumph des Kreuzes über die Sünde» genannt worden ist,[1] hat Berührungspunkte mit dem sogenannten Triumph des Todes in Pisa. Dieselbe asketische Gesinnung, welche von einem mit Humor gepaarten finstern Ernst geprägt ist, liegt dem großen wie dem kleinen Bild zugrunde. Bemerkenswert für die Epoche ist auch die sehr empfundene Landschaft. Der Himmel ist blau mit leichtem Gewölk (aus dem Kloster Monnagnese).

Teile eines echten Altarwerkes sind die im Katalog als «Maniera dei Lorenzetti» bezeichneten Tafeln Nr. 79, 81, 82 mit Darstellungen von Johannes dem Täufer, der hl. Cäcilie und des hl. Bartholomäus. Sie gehören zu einem Altarwerk, das im Jahre 1332 (nach dem Datum auf Nr. 79) von Pietro gemalt wurde. Aus der Pieve di S. Cecilia in Crevole sind sie in die Galerie gekommen.

Von besonderer Schönheit ist die Tafel mit der hl. Cäcilie. Diese Heilige zeigt das Märchenhafte und zugleich Hoheitsvolle, was sonst

---

[1] Walter Rothes: Die Blütezeit der sienesischen Malerei. J. H. Ed. Heitz. (Heitz & Mündel) Straßburg 1904. p. 117

dem Simone eigen ist. Ihr Kleid hat Rosatöne von größter Zartheit. Das Diadem und das Brustgeschmeide leuchten wie Edelstein.

Als «Maniera di Pietro Lorenzetti» wird die Madonna in trono Nr. 76 bezeichnet. Dieses von Duccio sehr beeinflußte Werk scheint mir der Frühzeit Ambrogios viel näher zu stehen. Man bemerke den gotischen Schwung der Draperie.

Dagegen gehören die Predellenbilder Nr. 83, 84 dem Pietro. Sie sind ohne Zweifel Teile des Altarwerkes, welches Pietro im Jahre 1329 für die Carmine in Siena malte und die im Jahre 1818 nach England kam.[1] Das erste stellt Papst Honorius IV. dar, wie er von hohen Geistlichen umgeben, den Karmelitern die Ordensregel erteilt. In dem andern (Nr. 84) ist die Vision eines träumenden Mönchs dargestellt und zwei Karmelitermönche an einem Brunnen, deren eigentümliche Ordenstracht wie die Säulen im Dom von Siena abwechselnd Streifen von weiß und schwarz zeigen. Diese ehrwürdigen und eindrucksvollen Greise bringen wieder das berühmte Fresko in Pisa in Erinnerung, und die Verwandtschaft zwischen der Kunstrichtung Pietros und derjenigen des unbekannten Künstlers des Triumphes wird durch diese kleinen Bilder noch einmal bestätigt.[2] Die Freude an der polychromen Architektur, die namentlich im Quattrocento ein charakteristischer Zug der sienesischen Kunst ist (als Beispiele nenne ich die Fresken des Pellegrinajo des Hospitals und die Predella in den Uffizien von Neroccio di Landi) macht sich schon in diesen Predellenstücken stark geltend.

Vier kleine giebelförmige Tafeln, Johannes der Täufer (Nr. 85), die hl. Katharina (Nr. 86), St. Paulus (Nr. 93) und Johannes der Evangelist (Nr. 94), in der Galerie «Ignoto» genannt, gehören zu einem Altarwerk, das sich früher im Kloster von S. Marta befand. Sie dürften von einem Schüler des Simone Martini herrühren. Crowe und Cavalcaselle vermuten, in diesen Bildern sowie in dem zu erwähnenden Altarwerk Nr. 50 die Hand des Paolo di Maestri Neri, eines Schülers der Lorenzetti. Diese Gemälde sind jedoch nicht von derselben Hand.

Auch die beiden Tafeln Nr. 72 und 74 stehen Simone Martini

---

[1] Siehe: Della Valle, Lettere Sanesi II, p. 209 und Milanesi, Doc. Sen. I, p. 193. Er erhielt für dieses Bild 150 Goldgulden, 100 von der Bruderschaft der Karmeliter und 50 von der Stadt.

[2] Als Erklärung für die Entstehung des merkwürdigen Gemäldes hat man neuerdings, und wie mir scheint mit Recht, nicht allein für das Inhaltliche, was ganz sicher ist, sondern auch für die Stilquellen auf französische Einflüsse namentlich aus Avignon hingewiesen. S. «Von den Quellen des Stiles im Triumph des Todes» von Georg Graf Vitzthum Repert. für Kunstw. 1905. Es scheint, daß die Erforschung der Kunsttätigkeit, welche sich am päpstlichen Hof in Avignon entfaltet hat, sich furchtbringend für Probleme der italienischen (und nicht allein für die italienische) Kunstgeschichte erweisen soll.

näher als den Lorenzetti. Sie stellen die Apostel Paulus und Petrus dar und sind gleichfalls «Ignoto» genannt.

Verwandt mit Pietro Lorenzetti und mit Luca di Thomè, der wahrscheinlich sein Schüler war, sind die beiden Tafeln und Halbfiguren von Aposteln Nr. 62 und 64, Bestandteile desselben Altarwerkes.

In die Schule der Lorenzetti, namentlich von Pietro beeinflußt, gehört auch das Altarbild Nr. 50.

In der Mostra Senese befand sich aus S. Pietro in Ovile eine «Thronende Madonna» (die Heiligen seitwärts von späterer Hand), die dem Pietro selbst zukommt, sowie eine ihm zugeschriebene, koloristisch interessante aber schwach gezeichnete Madonna dem Meister jedenfalls verwandt (Koll. Ch. Loeser).

Hier möchte ich noch der schönen Geburt Mariens aus dem Jahre 1342 in der Opera del Duomo gedenken. In den an die Holländer des 17. Jahrhunderts mahnenden farbigen lichterfüllten Innenräumen spielen sich Vorgänge von genrehaftem idyllischem Charakter ab.[1] Leider ist das Bild nicht intakt, sonst würde seine tief gehaltene, venetianisch-leuchtende Färbung noch mehr zu ihrem Recht kommen.

So wenig wie von Pietro bekommt man von seinem Bruder A m b r o g i o in der Stadtgalerie von Siena einen vollen Begriff.

Bedeutend ist das aus sechs Teilen bestehende Altarwerk Nr. 77. Eigentümlich ist dessen Form. Oben drei Felder mit Halbfiguren: Maria mit dem Kind zwischen Maria Magdalena und Dorothea (XV. u. R. X). Darunter auf einem Predellenartigen Feld die Grablegung, und als Ganzfiguren, den mittleren Teil flankierend, die beiden Johannes. Die Gottesmutter trägt auf dem linken Arm das Kind, das einen Zettel in der Hand hält mit der Inschrift:

BEATO PAUPERES SPI . . .

Das Bild ist sehr charakteristisch für Ambrogio. Immer wieder begegnet uns bei ihm das strenge, klassisch-reine, kameenartige Profil der Madonna und das Kind mit den großen runden verwunderten Augen.

Während Pietro Lorenzetti direkt an Duccio anknüpft, begegnen uns bei Ambrogio vielfache Anklänge an Simone Martini.[2] So er-

[1] Es gibt eine doppelte Tendenz in der sienesischen Kunst: einerseits das Heilige in eine mystische Ferne zu rücken, andererseits es ganz nahe zu bringen und die heiligen Vorgänge wie Szenen aus dem täglichen Leben zu behandeln. Für diese letztere Tendenz liefert das Bild von Pietro eines der frühesten Beispiele.

Das Gemälde Pietros geht, wie schon das Relief Niccolò Pisanos im Dom, auf alte Tradition, wohl auf byzantinische Vorlage zurück.

[2] Nach B. Berenson ist Pietro ein Schüler von Simone. Das ist doch nicht sehr wahrscheinlich, da sie gleichaltrig waren. Ja, wenn Pietro um 1280 geboren wäre, wie es vermutet worden ist, ist er vielleicht gar der ältere.

innert an ihn das edle, scharf gezeichnete, strenge Profil der hl. Dorothea, Johannes der Evangelist zeigt einen ausgeprägt jüdischen Typus und das Antlitz des Täufers merkwürdig genug den Typus eines antiken Satyrgesichts. Auf dem besonderen Feld, das als eine Art Predella unter dem Hauptbild angebracht ist, sieht man eine eigentümliche Darstellung der Grablegung Christi. Dieselbe Komposition kommt in unserer Galerie noch dreimal vor: in der Predella genannt «Maniera del Berna» Nr. 57, in der Predella Nr. 44 von Bartolo die Maestro Fredi und in einem dritten Bild von einem unbekannten Sienesen Nr. 111. Nach dem Katalog sollte diese figurenreiche Darstellung von einer klassischen Eurythmie der Linien, die an antike Sarkophagreliefs erinnert, eine Erfindung von Ambrogio sein. Das glaube ich kaum. Solche hochheilige, tragische Vorgänge wagte man noch nicht selbständig zu gestalten. Ohne Zweifel lag ein spätbyzantinisches Vorbild diesen Darstellungen zugrunde, die von verschiedenen Malern, unabhängig voneinander, benutzt worden sind. Elemente davon findet man schon in der, augenscheinlich auf byzantinische Erfindung zurückgehenden Grablegung Nr. 13.[1]

Ein anderes bedeutendes Werk Ambrogios ist die Verkündigung Nr. 88. Maria sitzt in Profilstellung, die Hände über der Brust gekreuzt, der Engel kniet (R. XVI). Das Bild hat Aehnlichkeit mit der Verkündigung von Simone Martini und Memmi in den Uffizien, wenn auch Maria hier die entgegengesetzte Bewegung aufführt und sich betend gegen den Engel wendet. Das Bild ist erst vom 17. Dezember 1344 datiert, gehört also seiner Spätzeit an. Es war früher im Palazzo Pubblico und wurde dort Madonna dei Donzelli genannt.

Als ganz echtes und herrliches Kleinbild von Ambrogio muß ich die thronende, von Engeln und Heiligen umgebene Madonna (Nr. 65) (R. X) bezeichnen, die im Katalog mit großem Unrecht «Maniera di Ambrogio Lorenzetti» genannt wird. Die in einen prachtvollen blauen Mantel gehüllte Madonna hat Mühe, das voll bekleidete, sehr lebhafte Kind auf ihrem Schoß festzuhalten. Ihr zur Seite stehen die beiden Heiligen Katharina und Elisabeth. Vier greise Heilige — die Schutzpatrone der Stadt oder die vier Kirchenväter?[2] — knieen anbetend

[1] Ein Echo hiervon klingt noch durch verschiedene nordische Darstellungen wie in der Grablegung von Hermann Wynrich und in einer Miniatur des Speculum Memorae salvationis in der Hofbibliothek zu München. Vgl. Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt von Max Dvoràk (Abhandlung im Jahrbuch der kunsth. Sammlungen. Bd. XXII, p. 102 folg.)

[2] Nach Rothes sind es Schutzpatrone, aber von diesen werden drei, Ansano, Vittore und Crescensio immer jugendlich dargestellt; nur Savino ist ein älterer Mann und in Bischofsornat gekleidet, ebensowenig lassen sich diese heiligen Greise mit Sicherheit als Kirchenväter bestimmen.

zu ihren Füßen, während hinter ihr in goldnem Glanz Engel, die Blumenkränze um das Haupt tragen, sich in Anbetung nähern. Mit einem orientalischen Teppich sind die Stufen des Thrones belegt, vor welchen in goldner Vase Blumen stehen. Und mit einem Blumenstrauß möchte man das ganze duftige und von Farben strahlende Bild vergleichen. In großem Maßstabe sieht man dieselbe Madonna als Fresko in der großen Loggia des Palazzo Pubblico, ein wenig beachtetes, aber bedeutendes Werk Ambrogios.

Ambrogio Lorenzetti selbst werden die Halbfiguren von S. Antonio Abate und St. Massimino (Nr. 89 und 90) zugeschrieben; diese gehören aber nur seiner Schule an.

Ein ganz unbekanntes Bildchen von Ambrogio glaube ich jedoch in unserer Galerie noch nachweisen zu können. Es stellt die thronende Madonna zwischen Johannes, Katharina von Aegypten und zwei Engeln dar, oben — nicht wie der Katalog angibt — St. Petrus, sondern Gottvater. Es ist als unbekannt unter den Quattrocentisten im dritten Saal ausgestellt und trägt die Nr. 184. Das fein empfundene Bild hat vielleicht den mittleren Teil eines Triptychons gebildet. Man beachte das unruhige Christkind mit den großen Augen.

In der Schule des Lorenzetti, namentlich von Ambrogio beeinflußt, sind die beiden zu demselben Altarwerk gehörenden Tafeln mit Paulus und dem Täufer (Nr. 52 und 53) gemalt.

Das Seminarium zu San Francesco bewahrt eine herrliche säugende Madonna von Ambrogio Lorenzetti (R. IX), und auch auf der Mostra Senese wurde ihm ein paar interessante wenn auch schlecht erhaltene Madonnen, zugeschrieben. Das eine, wohl von einem tüchtigen Nachahmer geschaffene Bild stammt aus einer Kirche in Rapolano. Das Kind hält ein Vögelchen in der Hand (Nr. 1644). Das andere, viel bedeutendere, sicher echte ist eine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde im Arm (N. 133) (XX). Die Jungfrau ist prachtvoll in ein mit roten und goldenen Ornamenten verziertes perlgraues Unterkleid und einen über den Kopf gezogenen blauen Mantel gekleidet. Innig preßt sie das Kind an ihre Brust und drückt Wange an Wange. Ihr Antlitz zeigt das feine Oval mit den strengen, aristokratisch-vornehmen Zügen und lang gezogenen, schmalen Augen, diese ganze fremdartige, ägyptische Schönheit, die die Frauengestalten Ambrogios so anziehend macht. Das Kind in purpurnem, goldverbrämtem Gewande hat die großen, verwundert dreinschauenden, runden Augen, die uns bei allen Christkindern Ambrogios begegnen. Das leider sehr übermalte Bild

(die breite Einrahmung von späterer Hand) gehört den Fratelli Griccioli (Monistero). Diese Madonna hat viel Verwandschaft mit derjenigen in seinem figurenreichen Gemälde in Massa Marittima. Dieses von Vasari erwähnte bedeutende Werk ist lange wenig beachtet worden, bis F. Mason Perkins in seinem Aufsatz im Burlington Magazine April 1904 und Rassegna d'Arte Dicembre 1904 wieder die Aufmerksamkeit auf das Bild hinlenkte.

Im Dommuseum sind vier gute Heiligenbilder von dem Meister (XVII).

«Schule der Lorenzetti» und nicht «Maniera del Berna» wäre die passende Bezeichnung für die Predella Nr. 57. Sie stellt Christus im Oelberg, die Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung Christi dar. Das Ausreißen der Kleider vor der Kreuzigung gehört wohl zu spätbyzantinischem Stoffkreis. Es kommt in Italien selten (häufiger in altdeutschen Holzschnitten) vor, doch noch in einem hier befindlichen Frühwerk von Francesco di Giorgio. Auch die Grablegung geht, wie schon erwähnt, auf ein byzantinisches Vorbild zurück. Bei der Körperdrehung und dem Zurückschauen Christi in der Kreuztragung kann man dagegen an den Spasimo in Madrid denken (das Motiv kommt freilich schon in Simone Martinis Kreuztragug im Louvre und in der Kollektion Sterbini in Rom vor und vielleicht noch früher).

Im siebenten Saal unserer Galerie wird Ambrogio Lorenzetti eine «Natività della Madonna» zugeschrieben (Nr. 317). Das Gemälde, zu schwach für Ambrogio geht auf die Natività des älteren Bruders in der Opera del Duomo zurück. Das Freskenbruchstück in demselben Saal, das ihm mit Fragezeichen zugeschrieben ist, hat geichfalls mit Ambrogio nichts zu tun. Endlich sind Nr. 578 und 579, zwei Heiligenbilder aus der Schule des Lorenzetti in Saal I neu aufgestellt, aus dem Kloster St. Egidio. Daselbst hängt auch eine schwache Krönung Mariens von dem gleich zu erwähnenden Bartolo di Fredi (Nr. 580) von derselben Provenienz.

Um die Lorenzetti recht zu würdigen, kommen natürlich in erster Linie ihre Wandgemälde in Betracht. Bei dem Freskenzyklus (XVI u. R. XXXVII) in der Sala della Pace im Palazzo Pubblico kann ich mich hier nicht aufhalten.[1] Eine Kreuzigung in San Francesco wird allgemein Pietro Lorenzetti zugeschrieben. Meiner Ansicht nach dürfte sie aber ein gemeinsames Werk der beiden Brüder sein, indem der Gekreuzigte

---

[1] Es gibt eine Tavoletta in der Gabella von 1344: L'Allegoria del buon governo, die vielleicht auch Ambrogio zugeschrieben werden kann. Siehe Lisini, Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella Tavol XVIII.

und die hinunter fliegenden Engel von Pietro, die Halbfiguren unten von Ambrogio gemalt sind. Der Kopf des Hauptmannes hat die edlen scharfen Züge seiner Madonnen, auch mehrere der Soldaten zeigen im Kopftypus seinen klassischen Schnitt, während die Frauen an ähnliche Typen in der Grablegung unserer Galerie erinnern. Der Anteil Pietros ist vielleicht noch höher zu schätzen. Man bemerke besonders das Haupt Christi — vielleicht der schönste Christuskopf des ganzen italienischen Trecento.[1]

Die beiden Fresken in der dritten Kapelle links vom Chor stehen Ambrogio am nächsten. In dem Fresko «Franziskaner vor dem Papst» bemerkt man mehrere schöne Jünglingsköpfe, das «Martyrium» ist wohl nicht ganz eigenhändig.[2]

In S. Maria dei Servi ist vor wenigen Jahren in der zweiten Kapelle rechts vom Chor ein Wandgemälde, den Kindermord dsartellend, aufgedeckt worden. Trotz einiger augenfälliger Schwächen dürfte das Bild doch von Pietro Lorenzetti, dem es von B. Berenson zugeschrieben wird, herrühren (bei W. Rothes gewiß nicht mit Recht als Werk des Ambrogio reproduziert, Tafel XXIII). Es dürfte in mehrfacher Hinsicht Matteo di Giovanni für seine bekannten Gemälde dieser Art, wovon eines wenige Schritte entfernt in derselben Kirche sich befindet, als Vorbild gedient haben. Es selbst scheint von dem Kindermord an der Kanzel Niccolo Pisanos (wohl von Giovanni ausgeführt) inspiriert zu sein. Es ist aber in einer wesentlichen Hinsicht der Darstellung Matteos überlegen. Bei diesem ist die Loggia mit dem König bis in den Vordergrund gerückt. Der Vorgang hat keinen Raum, um sich zu entfalten, und das Ganze bekommt ein reliefartiges Gepräge. Bei Lorenzetti dagegen befindet man sich auf einem offenen, weiten Platz, wo erst im Hintergrund große Gebäude sich erheben.

Neuerdings hat F. Mason Perkins die sehr bedeutenden Ruinen von Fresken in dem Oratorium von S. Galgano für Ambrogio Lorenzetti in Anspruch genommen.[3] Zur selben Zeit schreibt er ihm ein leider ganz verdorbenes Madonnenbild in Pompona in der Nähe von Murlo und ein Altarwerk in Massa Marittima (um 1330) zu.

---

[1] Daß die Brüder auch sonst zusammengearbeitet haben, beweist die Inschrift an dem untergegangenen Fresko über der Tür des Hospitals della Scala: Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater MCCCXXXV.

[2] Diese Fresken, die sich früher im Kapitelsaal des Klosters von San Francesco befanden, erregten in hohem Grad die Bewunderung Ghibertis, der sie ausführlich beschrieb. Comment. II, ap.

[3] Rassegna d'Arte Dicembre 1904.

Hier möchte ich noch auf die Pietro Lorenzetti sehr nahestehenden, überraschend schönen Freskenreste der Carmine zu Siena aufmerksam machen, und schließlich weise ich auf eine Santa Lucia in S. Lucia tra le Rovinate in Florenz hin. Auf dies Bild, welches mit seinem bekannten Gemälde in den Uffizien verwandt ist, machte neuerdings der eben genannte Forscher in der Rassegna d'Arte (1906, I) aufmerksam.[1]

[1] Neuerdings hat O. Sirén auf ein Kleinbild im Museo Cristiano in Vaticano, Christus vor Pilatus, hingewiesen und es in L'Arte 1906 reproduziert. Das sehr feine Kleinbild steht Pietro nahe und ist ihm gewiß würdig. Durch seine vollendete und dramatisch zugespitzte Komposition erinnert es auch an Barna. Ich nenne noch drei Halbfiguren von Heiligen in der Galerie Sterbini, Rom. Vgl. Adolfo Venturi: La Galleria Sterbini Roma 1906, p. 33.

V.

UNTER den Nachfolgern der großen Meister des Trecento erwähne ich zuerst Andrea di Vanni, der nicht allein als Maler tätig war, sondern auch in der politischen Geschichte seiner Vaterstadt eine Rolle gespielt hat. Er wurde als Diplomat nach Avignon, Florenz und Neapel gesandt.[1] Er ist 1332 geboren, um 1414 gestorben, kann also nicht, wie der Katalog angibt, um 1320 tätig gewesen sein, auch nicht das hohe Alter von 94 Jahren erreicht haben. Er war auch mit der hl. Katharina liiert, mit der er Briefe wechselte und deren Bildnis er in S. Domenico an die Wand gemalt hat (XIX).

Das bedeutendste seiner Werke ist die große Ancona in S. Stefano alla Lizza, wozu Giovanni di Paolo die Predella malte (XIX). In unserer Galerie wird ihm die Kreuzigung mit der Gottesmutter, Johannes und Maria Magdalena, seitwärts zwei Propheten, (Nr. 114) zugeschrieben (VIII). Es gibt hier jedoch noch ein anderes bemerkenswertes Werk, welches wie schon erwähnt irrtümlich als Maniera di Lippo Memmi bezeichnet ist, meiner Ansicht nach jedoch dem Vanni zugeschrieben werden sollte. Es ist ein Triptychon (Nr. 67). Im Mittelbild sitzt auf einem hellgrün gemalten Thron der hl. Michael, zu seinen Füßen das in Blut gebadete Ungetüm. In den Seitenfeldern St. Antonius der Abt und der Täufer. Als Krönung des Mittelbildes der segnende Heiland, über den Seitentafeln die Verkündigung (XVIII). Der Vergleich mit dem eben besprochenen Bild (Nr. 114) läßt mit Sicherheit dieselbe Hand erkennen. So zeigt z. B. der hl. Antonius denselben Typus wie die beiden Propheten. Man bemerke die eigentümliche Behandlung des Bartes in beiden Bildern, die übertrieben langen Zeigefinger, das kräftige Kolorit.

Auf der Mostra befanden sich noch zwei Gemälde, die ihm mit Sicherheit zukommen: die beiden Apostelgestalten Petrus und Paulus aus dem Besitz der Familie Griccioli (Nr. 129 und 130).

[1] Von Lanzi wird er der Rubens seiner Zeit genannt.

Neuerdings hat der unermüdliche Perkins dem Vanni noch einige Bilder zugeschrieben. Ich nenne unter andern: die große thronende Madonna degli Infermi in San Francesco, eine Madonna in der Sieneser Kongregation in SS. Chiodi, andere in S. Spirito und in S. Giovanni della Staffa. Ich habe noch nicht Gelegenheit gehabt, diese Zuschreibungen nachzuprüfen. Die bekannte Variation von der Verkündigung von Simone Martini und Memmi in S. Pietro Ovile wird von Berenson unserem Vanni, von Douglas dagegen Sassetta zugeschrieben. C. Chledowski sucht diese streitenden Ansichten auf seine Weise zu versöhnen, indem er das Bild pag. 196 Vanni, pag. 205 dem Sassetta zuschreibt. Eine andere Kopie oder Variation des berühmten Verkündigungsbildes befindet sich in S. Giovenale zu Orvieto.

Freund und Mitarbeiter von Andrea di Vanni war der als Maler sehr tätige und einflußreiche B a r t o l o d i M a e s t r o F r e d i.[1] Bartolo zeigt sich von Simone di Martino und Lippo Memmi beeinflußt. Er ist gewiß kein großer Künstler, aber durch seine Lust zu fabulieren, durch seinen Sinn für Prunk, festlichen Glanz und Farbenpracht charakteristisch für die sienesische Kunstrichtung. Er verdient eine größere Beachtung, als ihm bisher zuteil geworden ist, da, wie ich zeigen werde, ihm eine gewisse Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei zukommt.

Sein umfangreichstes Werk dürfte der Freskenzyklus im Dom zu S. Gimignano sein. Dieses Freskenwerk ist sehr schlecht erhalten, würde aber, selbst wenn das nicht der Fall wäre, gegenüber dem prächtigen Zyklus von Berna eine schlechte Figur machen. Selbst Vasari nennt es «non molto buono». Die Bilder stellen, wie bekannt, Geschichten aus dem Alten Testament dar, von der Schöpfung der Welt anfangend. Sie sind von einer unglaublichen Naivität sowie von einer Deutlichkeit in der Erzählung, die in einigen der Darstellungen, wie in der Entblößung Noahs, Pharaos Untergang, und besonders in den Geschichten Hiobs grotesk wirken.

Bedeutend besser sind seine Gemälde mit Figuren in kleinerem Maßstabe, so seine Fresken in S. Agostino in derselben Stadt, auf welche ich gleich zurückkomme.[2] Die Haupttafel, eines seiner besten Altargemälde: die Krönung der Jungfrau, kam aus San Francesco di Montalcino[3] in die Mostra Senese. Sie zeigt fol-

[1] Bartolo di Fredi und Andrea di Vanni mieteten den 13. Dezember 1353 eine gemeinsame Werkstatt.

[2] Auch in S. Giovenale zu Orvieto hat Bartoli Fresken gemalt.

[3] Daselbst auch eine später zu erwähnende Kreuzabnahme von diesem Meister.

gende Inschrift: Bartholus Magister de Senis me pinxit anno domini MCCCLXXXVIII.[1]

Andere Teile desselben Altarwerkes befinden sich in unserer Galerie: die vierteilige Tafel Nr. 100 stellt Szenen aus dem Leben Mariens dar: die Heimsuchung, die Vermählung, das Abschiednehmen von den Aposteln, den Tod (XX). In diesen von Gold und Farben strahlenden Tafeln erkennt man deutlich den Lehrer Taddeo Bartolos. Namentlich ist die Szene mit dem Tod Mariens von großer dekorativer Wirkung.

Die Himmelfahrt der Madonna Nr. 101 ist ein verhältnismäßig fein empfundenes Bild, von dem sehr ungleichen Meister (XI). Hier ist der Kopftypus der Madonna, ihre ganze Gestalt und Drapierung stark beeinflußt von der Madonna in der Maestà Lippo Memmis in San Gimignano.

Die Predella Nr. 99 ist dreigeteilt. Sie stellt die Ausjagung Joachims aus dem Tempel, die Grablegung Christi und die Geburt des Täufers dar. Die Grablegung habe ich schon erwähnt. Sie geht auf dieselbe spätbyzantinische Grundlage zurück wie die Darstellung von Ambrogio Lorenzetti in dem Altarwerk Nr. 77 und in zwei anderen Bildern der Galerie.

Die Komposition in der Geburt des Johannes, die in größerem Maßstabe in der Geburt Mariens in San Agostino zu San Gimignano (Kapelle rechts im Chor) wiederholt, hat für uns ein besonderes Interesse. Denn sie ist augenscheinlich das Vorbild gewesen für die Geburt Mariens von Stefano di Giovanni. Sassetta genannt, in seinem Altarbild in der Kollegiatkirche zu Asciano (Mostra Senese Nr. 2660). Die Uebereinstimmung kann man in allen Einzelheiten verfolgen, so z. B. kommt auch hier in der Türöffnung das Mädchen in goldener Tracht Speisen tragend vor. Diese Uebereinstimmung der eigentümlichen Darstellung Sassettas sowohl mit der Predella wie mit dem größeren Fresko in S. Agostino zu San Gimignano legt die Vermutung nahe, daß Bartolo und nicht Paolo di Govanni Fei der Lehrer Sassettas gewesen ist. Es freut mich, daß M. Douglas, den ich auf dies Verhältnis aufmerksam machte, meine Ansicht teilt, was aus seinem interessanten Aufsatz über die Mostra Senese (Nineteenth Century 1904) hervorgeht.

Zu dem Altarwerk in Montalcino gehören noch die beiden Pilastri Nr. 97 und 102, jeder mit acht Heiligen.

[1] Das Altarwerk befand sich ursprünglich in der Kapelle des Gefängnisses derselben Stadt.

Sehr bemerkenswert ist auch die große Tafel Nr. 104 mit der Anbetung der Könige (R. XXII). In diesem figurenreichen Bild, das von Gold und Farben strotzt, sucht der Meister die innere Schwäche durch äußere Pracht zu verdecken. Es ist auffallend, hier ganz denselben Elementen und künstlerischen Tendenzen zu begegnen, wie in der unendlich überlegenen Epiphanie von Gentile da Fabriano (wie bekannt, jetzt in der Akademie von Florenz). Die Komposition ist in der Tat ganz ähnlich, nur daß bei Gentile die Madonna links sitzt. Man sieht auch hier den Zug der Könige mit ihrem Gefolge im Hintergrund. Auch hier die Gruppe der Pferde mit den kühnen, hier schlecht gelungenen Verkürzungen. Auch hier die märchenhafte Pracht im Kolorit, worüber das Gold mit voller Hand ausgestreut ist.

Eine solche genaue Uebereinstimmung kann nicht zufällig sein.

Allegretto Nuzi war der erste Lehrer Gentiles. Es ist aber allgemein anerkannt, daß er, wie die ganze umbrische Schule, auch sienesisch beeinflußt ist.

Die Vermutung liegt nahe, daß er, mit dem in seinem künstlerischen Tendenzen ihm so sehr verwandten Bartolo in Verbindung gestanden hat (wenn auch ein Aufenthalt Gentiles in Siena bis jetzt nicht erwiesen ist) und daß das 1423 gemalte Bild auf Jugendeindrücke zurückgeht, die er bei Bartolo di Fredi in Siena oder anderswo empfangen hat.

Dem bescheidenen Maler aus Siena, der der Lehrer Taddeo Bartolis und wie ich wahrscheinlich gemacht habe, auch der Sassettas gewesen ist und sicherlich auf Gentile da Fabriano (den Lehrer Jacopo Bellinis) einen bestimmten Einfluß ausgeübt hat, kommt hierdurch eine ungeahnte Bedeutuug für die italienische Kunstentwicklung zu.[1]

Ich bemerke noch, was der Katalog nicht erwähnt, daß oben im Bilde auf dem Berge eine Stadt liegt: es ist Siena selbst mit seinem Dom.

In der fünfteiligen Predella Nr. 103 begegnet noch einmal die Anbetung der Könige. Hier sieht man wieder in dem das Pferd bändigenden Stallknecht einen Zug, der in Gentiles Gemälde vorkommt.

Ein anderes der Kleinbilder «Das Gastmahl des Herodes» ist da-

[1] Seine kunstgeschichtliche Bedeutung würde noch steigen, wenn er der Lehrer von dem in Siena wahrscheinlich gebürtigen und erzogenen Lorenzo Monaco gewesen sei, wie es Oswald Sirén in seinem schönen Werk über den Meister (Don Lorenzo Monaco, Heitz, Straßburg 1905) verfechtet. Eine vergleichende Stilanalyse der Bilder des jugendlichen Lorenzo mit den Bartolos spricht für die Ansicht Siréns, die im Ganzen viel für sich hat. In Florenz kam Lorenzo unter die Lehrerschaft Agnolo Gaddis.

durch interessant, daß es offenbar von Giottos Fresko in Sta. Croce zu Florenz beeinflußt ist.

Sehr an Gentile da Fabriano erinnern die beiden Teile einer Predella, ausgezeichnet durch leuchtendes Kolorit und lebendige Erzählung. Sie stellen Geschichten eines Heiligen (S. Ansano?) dar (Nr. 98).

Der Vollständigkeit halber nenne ich noch die beiden Tafeln: Nr. 106 mit dem hl. Antonius Abt und dem hl. Onofrius (aus der Gefängniskapelle von Montalcino) und Nr. 110 mit den vier Evangelisten.

In der Mostra Senese waren mehrere Bilder von Bartoli, worunter einige verhältnismäßig gute. Sie rührten alle von Montalcino her (einer Stadt, wo der Maler anscheinend sehr beschäftigt gewesen ist), mit Ausnahme einer Madonna ausgestellt von der Parrocchia di Cusona (Nr. 748).

Die Jungfrau im letztgenannten Bild trägt in ihren Armen das Kind. Es ist vollbekleidet, wie fast durchgehend in der früheren sienesischen Kunst, und trägt statt wie gewöhnlich ein Vögelchen, eine Rose in der Hand. In diesem Bilde erhebt der Meiser sich zu einer gewissen Schönheit im Typus der Madonna, sowie im Zusammenklang der Figuren.

Von den übrigen nenne ich nur eine Madonna aus dem Seminar von Montalcino. Das Kind trägt ein Vögelchen in der Hand, das den Kleinen in den Finger hackt![1]

Die große Kreuzabnahme aus Montalcino (ausgestellt unter Nr. 918) gehört zu den rohesten Produktionen des Künstlers, welcher nur in seinen Bildern mit kleinen Figuren genießbar ist. Hier kommt auch ein spätbyzantinischer Zug vor, nämlich der Mann, der mit einer Zange die Nägel aus den Füßen zieht. Das Bild ist bezeichnet und 1382 datiert.

Bartolo, im ganzen ein schlechter Zeichner, stellt besonders die Hände schlecht dar; der Daumen ist wie hineingeschraubt. Die Locken sind korkzieheartig gedreht. In seinen Bildern kommt sehr häufig ein weißes Pferd in starker Verkürzung mit stark gekrümmtem Hals

[1] Das Vögelchen in der Hand des Bambino ist ein häufig vorkommendes Motiv besonders bei den Sienesen. In der christlichen Ikonographie symbolisieren die Vögel im allgemeinen «le anime beate della chiesa trionfante» (Garrucci). Und Roller sagt: «L'esprit pur est ordinairement representé sous la figure d'un oiseau quelconque». Besondere Bedeutung kommen bekanntlich dem Adler, dem Hahn, dem Pfau, der Taube, dem Phönix zu.

vor, so in Nr. 98, 103 und 104 unserer Galerie. In die goldnen Trachten, worein er seine Figuren kleidet, liebt er feine Kleinmuster einzuzeichnen.[1]

Bevor ich mich zu dem berühmten Schüler Bartolos di Fredi Taddeo Bartoli hinwende, möchte ich zuerst den etwas früheren Luca Thomè (oder Tommé) erwähnen, der mit einem seiner bedeutenderen Bilder in unserer Galerie vertreten ist.

Das fünfteilige Altarwerk Nr. 109 stellt auf der Haupttafel die namentlich in nordischen Bildern häufig vorkommende Darstellung «Anna selbdritt» dar (XXI u. XXII). Maria sitzt auf dem Knie der hl. Anna, das Christkind in ihren Armen haltend.[2] Seitwärts die hl. Katharina von Aegypten, Johannes der Täufer, St. Antonius und die hl. Agnes; in den Giebeln die Evangelisten.[3] Namentlich die bei der weiblichen Heiligen sind bemerkenswerte Gestalten. Unten die Inschrift: Lucas Thome de Senis Pinxit Hoc Opus MCCCLXVII. Das Bild stammt aus dem Kapuzinerkloster S. Quirico d'Orcia.

Nach Vasari ist Luca ein Schüler Barnas.[4] Er scheint doch wesentlich von Simone Martini und Pietro Lorenzetti beeinflußt. Nur wenige Werke können ihm jetzt mit Sicherheit zugeschrieben werden. Ich nenne ein bezeichnetes Kruzifix in der Galerie zu Pisa. Ich vermute,

---

[1] Bartolo hatte einen Sohn Andrea di Bartolo, von dem (nach Douglas) auf der Mostra Senese sich nicht weniger als sieben Tafeln befanden, wovon zwei bezeichnet sein sollen (Saal 29 Nr. 17 und 20). Das einzige, früher als authentisch bekannte Bild von Andrea, die Pala aus der Kirche SS. Pietro e Paolo in Buonconvento wurde hier geteilt und zwei verschiedenen Händen zugeschrieben: Die Verkündigung dem Vater Bartoli, die beiden Heiligen Magdalena und Antonio Abate der Maniera di Pietro Lorenzetti (Nr. 1517 und 1518), wie es F. Mason Perkins in seinem Artikel in Rassegna d'Arte Ottobre 1904 richtig auseinander setzt.

[2] Auch in der mailändischen Malerschule begegnet, wohl durch Lionardos bekanntes Bild angeregt, dies in Italien sonst nicht häufig vorkommende Motiv.

[3] Im mittleren war wohl ursprünglich der segnende Gottvater oder Heiland dargestellt, später durch eine andere Figur ersetzt von fremder Hand. Die Evangelistensymbole sind als Lesepulte verwendet, der Engel des Matthäus hält dazu noch das Tintenfaß in der Hand. So auch in dem schon erwähnten Gemälde Bartolos di Fredi Nr. 110. Dies anmutige Motiv erhält sich übrigens bis hoch hinauf in die Renaissance. So begegnet es z. B. am Altar von Giovanni da Nola in S. Domenico zu Neapel.

[4] Diese Ansicht wiederspricht einer anderen Behauptung Vasaris: Thomè, der schon 1355 als Meister erwähnt wird, kann nicht Schüler von Barna sein, wenn dieser in jugendlichem Alter, wie Vasari berichtet, durch einen Unglücksfall im Jahre 1381 starb. Entweder muß die eine oder die andere Behauptung des Aretiners falsch sein.

daß das als Polyptychon gemalte, schlecht erhaltene Fresko in einem Nebenraum von San Francesco, dessen Mittelbild die thronende Maria sehr an Pietro Lorenzetti erinnert und ihm gewöhnlich zugeschrieben wird in allem Wesentlichen von Luca di Thomè herrührt. Die ganze Anordnung des vielgeteilten Fresko in reichem gotischen Stil stimmt genau mit der des fünfteiligen Altarwerkes unserer Galerie (VI).[1]

[1] Ein Poliptychon von Luca Thomé, das früher in der Kapelle des Munisterino alle Tolfe in der Nähe von Siena, ist jetzt von der Accademia di Belle Arti in dieser Stadt erworben. Vgl. den Artikel von Modigliani Rassegna d'Arte 1906. — Fünf Teile eines Poliptychons von Thomé befinden sich in der Galeria municipale von Rieti: Thronende Madonna mit dem Kind, SS. Pietro, Paolo, Domenico und Pietro Martino. Vgl. Rivista D'Arte II, p. 178.

VI.

TADDEO Bartolo war Schüler, aber nicht, wie Vasari mitteilt, verwandt mit Bartolo di Fredi. Sein Vater war Barbier und hieß Bartolo di Mino.[1] Er ist zu Anfang der sechziger Jahre geboren. Seine Wirksamkeit erstreckt sich, ohne ihren Charakter wesentlich zu ändern, bis tief in das Quattrocento hinein. Um seine Kunst, welche die eines Epigonen ist und Gewandtheit, Schwung, Farbenglut, Pracht vereinigt ohne die innern Qualitäten zu besitzen, welche alles dies beleben sollten, kennen zu lernen, muß man seine Serien von Wandgemälden im hiesigen Palazzo Pubblico, in San Francesco zu Pisa, im Dom von S. Gimignano betrachten.

In unserer Galerie ist er mit einer beträchtlichen Anzahl zum teil sehr anziehender Bilder vertreten. Das bedeutendste dürfte die prachtvolle Verkündigung Nr. 131 sein (XXIII). Der Engel ist besonders schön und erinnert an den Gabriel in der öfters erwähnten Verkündigung von Simone Martini und Memmi in den Uffizien. Seitwärts die beiden Heiligen Cosimo und Damiano, oben der Tod Mariens und in den Giebeln die Dreieinigkeit und Halbfiguren von Heiligen. Unten liest man: QUESTA TAVOLA FECE FARE MARIANO DI PAVOLO DE ROSSO und auf dem Rahmen: TADDEUS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNO DOMINI MILLE QUATTROCENTO NOVE. Die Einrahmung mit ihren hochstehenden Türmen und Fialen ist besonders prachtvoll.

Bei dieser ganzen Gestaltung der Altarwerke (wie sie auch sehr schön im Altarbild von Thomè (Nr. 109) von Paolo di Giovanni Fei (Nr. 116) und in fast allen größeren und kleineren Altarwerken dieser Epoche beobachtet werden kann), drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf,

---

[1] Milanesi, Doc. Sen. vol. II, p. 108.

ob sie nicht als idealer Durchschnitt der Kirche aufgefaßt werden könnte. Durch das Hauptschiff würde man dann (in der Regel) die thronende Madonna, durch die Seitenschiffe die anbetenden Heiligen erblicken. Wo die äußern Seitenfelder in der Höhe abnehmen, was sehr häufig der Fall ist, wird die Analogie noch deutlicher: die Kirche erscheint symbolisch, in kleinem Schema oder in Abbreviatur gegeben.[1] Ist es nicht eine verwandte Auffassung, wenn im Mittelalter die Kirche die Figur Christi ausdrücken soll, wie es schon von dem fuldaer Mönch Candidus (802—842) ausgeführt wird? Nach Darandus stellt der Altarraum das Haupt, das Querschiff Arme und Hände, das Langhaus den Rumpf und die Füße dar (vgl. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, p. 363 und f.).

Ein echtes, bedeutendes Werk von Taddeo ist auch das kleine Triptychon Nr. 128: Maria zwischen den Heiligen Franziskus und Katharina und zwei Engeln, darüber die Kreuzigung; auf den Flügeln die Heiligen Antonius Abt und Christophorus, darüber die Verkündigung. Wie in allen echten Bildern Taddeos zeigt das Kolorit tief gehaltene, glühende, prachtvoll mit Gold gelichtete Farben. Der hei-

[1] Die Altarwerke aus dem Duecento, die bestimmt waren, auf dem Altar zu stehen, können zu demselben Gedanken Anlaß geben. Sie haben die Figuren in Rundbogen, die Hauptdarstellung etwas höher aufragend als die andern, darüber ein niedriges Giebeldach von sehr stumpfem Winkel. Das ist die typische Form. Abweichende Formen kommen doch auch vor, wie in Nr. 16 und 18 unserer Galerie. In Duccios Zeit ändert sich die Form; über die Rundbogen erheben sich spitze Giebel (wie bei Nr. 28), oder was häufiger der Fall ist: über die untern großen Rundbogen erheben sich kleine Rundbogen mit Halbfiguren und darüber wieder giebelförmige Felder mit Engeln; als Bekrönung des Ganzen der segnende Christus (S. Nr. 47). Erst bei der nächsten Generation, bei den Lorenzetti, bei Lippo Memmi, Vanni, Thomè kommt der eigentlich gotische Spitzbogen vor, bei den Lorenzetti häufig eine hohe rechteckige Tafel, darin ein bis an den obern Rand hinauf reichender Spitzbogen mit der Hauptdarstellung, in den Zwickeln Engel oder Heilige (s. Nr. 67, 76, 80). Bei Andrea Vanni, Luca di Thomè, Bartolo di Fredi, Taddeo Bartolo, kommt die entwickelte gotische Form vor. Das Altarwerk türmt sich auf mit seinen Fialen, Kreuzblumen, Krabben und Maßwerk. Das ist auch die typische Form bei Sano di Pietro. Doch kommt bei diesem letztern auch eine neue Form vor, die als Uebergang zu der des sienesischen Cinquecento betrachtet werden kann, nämlich daß der Spitzbogen sich innerhalb einer Tafel, die oben regelmäßig abgerundet ist, erhebt (s. Nr. 237, 269, 273). Erst bei Vecchietta fällt der innere Spitzbogen weg (s. Nr. 210). Die nicht eingeteilte, oben abgerundete Tafel ist typisch für die letzte Hälfte des Quattrocento und das beginnende Cinquecento. Alle die großen Altartafeln, die im Hauptsaal der Galerie ausgestellt sind, zeigen fast ausnahmsweise diese Form: Fungai, Francesco di Giorgio, Benvenuti di Giovanni, Girolamo di Benvenuto, Pacchiarotti, Girolamo Pacchia, Balducci, Brescianino, selbst Sodoma muß sich dieser sienesischen Form fügen. Mitunter bildet der obere Teil eine Lunette mit einer von dem Hauptbild unabhängigen Darstellung.

lige Christophorus ist eine kleine Wiederholung der kolossalen al fresco gemalten Gestalt im Palazzo Pubblico. Mit Unrecht viel geschmäht, ist diese Gestalt im Gegenteil für die Epoche eine Kraftschöpfung ersten Ranges. Wohl zum erstenmal ist eine menschliche Figur so machtvoll und überzeugend auf die Wand gemalt. Mit schweren Schritten geht er durch das Wasser. Im Gegensatz zu vielen anderen Darstellungen, wo das Hauptgewicht auf die Stärke des Riesen gelegt ist, fühlt man hier, daß er eine Welt trägt. Auch das Wasser ist für die Zeit gut dargestellt. Die Figur wirkt auch in hohem Grade dekorativ, indem sie prächtig den Raum ausfüllt.[1]

In der Mostra Senese befand sich ein kleines Altarbild in vielen Abteilungen Nr. 528, ganz irrtümlich als Maniera di Neroccio bezeichnet, in der Wirklichkeit von einem Nachahmer von Taddeo di Bartolo. Hier sieht man wieder eine Nachbildung des heiligen Riesen. Von eigenhändigen Werken Taddeos befand sich auf der Mostra nur eine Tafel mit dem Täufer in Lebensgröße, gegen rechts gewandt, mit dem Namen bezeichnet (ausgestellt von Don Pietro Panganelli).

Die Kleinbilder Nr. 127 und 132: Anbetung der drei Könige und Natività sind beide echt und gehören, was der Katalog nicht anführt, zu demselben Altarwerk.

Dasselbe gilt für die giebelförmige Tafel Nr. 130 und Nr. 135 mit SS. Agnese und Matthäus.

Sehr gelitten hat das echte Martyrium der hh. Cosmus und Damian (Nr. 134), an dem wieder fromme Gläubige die schlechten Personen, hier die Henker, zerstört haben. Auch das Haupt des hl. Petrus Martyr Nr. 129 ist mit Recht Taddeo zugeschrieben.

Dagegen gehört die Kreuzigung Nr. 122, demselben Schüler, der eine andere Kreuzigung, die ganz irrtümlich Pietro Lorenzetti zugeschrieben ist (unter Nr. 147 im Saal der Quattrocentisten ausgestellt) gemalt hat.

Das Triptychon Nr. 133, dem Taddeo selbst zugewiesen, ist nur ein Schulbild. Die Haupttafel zeigt die Natività, über den Flügeln mit Heiligen sieht man die Verkündigung. Hier kommt wieder die angstvolle Bewegung bei der Jungfrau vor, was wohl direkt auf Simone zurückgeht. Das Motiv jedoch hat seinen Ursprung, wie ich nachgewiesen habe, in einer früheren Epoche.

---

[1] Mit dieser Gestalt, gemalt im Jahre 1407, fängt er seine Arbeiten im Palazzo Pubblico an. Er erhielt für das Fresko 33 Florini. Milanesi, a. a. O., II, pag. 28—39.

Die beiden zusammen gehörenden Kleinbilder Nr. 136 und 137, die Verkündigung darstellend (Ignoto genannt), sind schlecht erhalten und nicht mehr mit Sicherheit zu beurteilen. Sie stehen jedoch Taddeo sehr nahe.

Ein anderes schlecht erhaltenes Kleinbild Nr. 142, auch «Ignoto» genannt, mit der thronenden Madonna zwischen Heiligen, gehört in die Schule Taddeos.

Endlich ist noch ein großes, sehr bemerkenswertes Triptychon (Nr. 140) hier zu erwähnen. Es stellt auf der Haupttafel die thronende Madonna und auf den Flügeln die hl. Andreas und Onofrius dar. Das Altarwerk wird «Ignoto» genannt. Mir scheint es jedoch nach dem Gesichtstypus der Madonna, der Form der Hände, der Behandlung des Haares und des Faltenwurfes dem Taddeo als Frühwerk zuzukommen. Man vergleiche z. B. die Heiligen mit ihrem welligen Haar und Bart mit dem Apostel links auf dem Tod Mariens in Taddeos Freskenzyklus im Palazzo Pubblico.

Im dritten Saal befindet sich unter den Quattrocentisten ein «Ignoto» genanntes Triptychon (Nr. 154), das der Schule Taddeos zugewiesen werden kann. Es zeigt auf dem rechten Flügel den hl. Christophorus wie im Palazzo Pubblico.

Auf der Mostra Senese war ein tüchtiges, bezeichnetes Werk von ihm: der in Profilstellung stehende Täufer, wohl der Flügel eines großen Altarwerkes. Aus einer Kirche von Ginestreto (Nr. 573).

Die Werke des Taddeo Bartoli, die gewiß weder durch ihre Eigenart noch durch ihren Seeleninhalt sich auszeichnen, haben doch durch verschiedene augenfällige Eigenschaften. wie Kühnheit der Phantasie, einen gewissen leidenschaftlichen Schwung der häufig machtvollen Gestalten, Kraft und Tiefe der Farben, goldglitzernde Pracht auf seine Zeitgenossen auch außerhalb Sienas eine nachhaltige Wirkung ausgeübt.

Noch ein Wort über seine Behandlung der Draperie. Neben Lorenco Monaco, vielleicht seinem Mitschüler bei Bartoli di Maestro Fredi stellt er einen Höhepunkt dar für die das Auge schmeichelnden, von lyrischen Stimmungen tragende, schwungvolle Linienkunst der Gotik. (XXII). Diese hatte in den Draperien ihr eigenstes Feld und Tummelplatz. Aber wenn sie bei Lorenzo auch die Figuren in Mitleidenschaft zogen, war dies bei Taddeo viel weniger der Fall. In der Geschichte der Draperie spiegelt sich die Geschichte der Kunst. Die Gotik forderte nicht von den Gewändern, jedenfalls nicht in erster Linie, daß sie über das was sie bedecken, etwas aussagen sollen: das Steigen, Fallen und der

Schwung ihrer Wellen waren für sie nur ein Ausdrucksmittel, und eins ihrer wichtigsten, um Stimmungen zu wecken und auszudrücken. Anders die Renaissance. Sie hatte von der Antike gelernt, daß die Körperformen des Menschen, seine von Gewändern halbverborgene und durch sie geschauten Glieder in der Phantasietätigkeit des Beschauers wachsen und noch schöner, noch mächtiger erscheinen. Andererseits wurde die Darstellung von Gewändern aus einem bestimmten Stoff (Leinen, Wolle, Samt oder Seide) seiner Natur gemäß in Falten gebrochen, ihr Selbstzweck. Diese stellten im Gegensatz zu dem willkürlichen und gekünstelten Linienrhythmus der Gotik ein leicht überschaubares System von Ursachen und Wirkungen, eine handgreifliche Logik dar, welche den Menschen der Renaissance allgemein gefiel.

Als Lehrer von Domenico Bartoli, Vecchietta und Sano di Pietro ist Taddeo als sienesisches Schulhaupt zu betrachten. Auch auf die frühe umbrische Kunst hat Taddeo einen bedeutenden Einfluß gehabt z. B. auf Ottaviano Nelli. Nach Vasari war Taddeo im Jahre 1398 (wahrscheinlich etwas später) in Perugia. Man sieht noch von ihm in der dortigen Stadtgalerie mehrere bedeutende Altarbilder. Auch auf die im ganzen von Siena abhängigen Malerei in Pisa, wo er in den Jahren 1395—1397 in San Francesco tätig war, hat er einen großen Einfluß ausgeübt.

Die Lehrerschaft Bartolis di Fredi hat seinem sehr unternehmenden Geist nicht genügt. Es gibt wohl keinen bedeutenden sienesischen Maler, von dem er nicht gelernt und etwas in sich aufgenommen hat. Einflüsse, ja Entlehnungen von Duccio, Simone Martini, Pietro und Ambrogio Lorenzetti und von noch anderen lassen sich mit Leichtigkeit in seinen Werken nachweisen.[1]

Das große, mit brutaler Energie gemalte, sehr augenfällige Bild mit der Geburt der Jungfrau (Nr. 116) wird Paolo di Giovanni (Fei) zugeschrieben. Die hl. Anna hat sich im Bett aufgerichtet, ein junges Mädchen in prachtvollem roten Kleide trocknet ihr die Hände; von links kommen junge Frauen schöne Vasen in den Händen haltend; vorn wird das Kind gewaschen; die Temperatur des Wassers wird probiert; eine Frau scherzt mit der Kleinen; rechts Joachim, zusam-

[1] So gehen z. B. mehrere der Kompositionen im Freskenzyklus der Kapelle im Palazzo Pubblico auf Duccios Täfelchen der Maestà, als ihre Vorbilder zurück. Diese Darstellungen von Mariens Tod, Begräbnis etc. sind freilich auch nicht Duccios Erfindungen, sondern fußen auf der Legenda aurea des Jacobus de Voragine.

men mit einem anderen Greis; ein Knabe füstert ihm etwas zu;[1] seitwärts Heiligenpaare. Roh gemalt, wie das Bild ist, verrät es doch einen Künstler, der darstellende Kraft besitzt und nicht ohne Eigenart ist. Charakteristisch sind in seinen Gesichtstypen die lange, etwas eingebogene Nase, das spitz hinunterlaufende, eckige und sehr komplizierte Ohr, die länglich geschnittenen, wenig geöffneten, wie Knopflöcher aussehenden Augen mit sehr dunklen Augensternen. Im Fleische erblickt man warme bräunliche Töne. Die Umrisse der Schattenpartieen sind mit kräftigen schwarzen Strichen angegeben.

Das Bild mit seinen vielen, naiven Zügen, ist nicht ohne Reiz und erinnert etwas, namentlich in den angewandten Motiven, an das in jüngster Zeit berühmt gewordene Bild von Sassetta in Asciano. Viel innerlicher ist jedoch die Verwandtschaft zwischen diesem Gemälde und den von mir nachgewiesenen Bildern Bartolis di Fredi, der — wie schon bemerkt — wahrscheinlich der Lehrer Sassettas gewesen ist.

Das Gemälde Nr. 126 mit drei Heiligengestalten wird Paolo di Giovanni mit F r a g e z e i c h e n zugeschrieben. Die Figuren mit den lang geschnittenen Gesichtern, mit den vorstehenden Augen sind aber unzweifelhaft von demselben Künstler, der Mariens Geburt geschaffen hat. Dagegen hat das kleine Triptychon Nr. 137 nichts mit ihm zu tun, sondern ist in der Art des Taddeo Bartoli.

Noch befindet sich in unserer Galerie ein bedeutendes, aber ganz unerkanntes fünfteiliges Altarwerk von demselben Meister. Es hängt im Saal VII unter Nr. 300 und ist «Ignoto» genannt. Es stellt die thronende Madonna, seitwärts Heilige dar. Auf den Seitenpilastern andere Heiligendarstellungen.

Keines dieser Bilder ist bezeichnet, auch ist mir sonst kein bezeichnetes Werk von Paolo di Giovanni bekannt. Die Richtigkeit der Taufe auf diesen Namen bedarf also noch ihrer Bestätigung. Crowe und Cavalcaselle haben für den Künstler nur die lakonische Bemerkung: «Of Paolo di Giov. Fei enrolled with the early painters of Sienna, nothing exists but the records».[2]

G i a c o m o d i M i n o gehört ein großes Triptychon Nr. 145 (XXIII). Es stellt in der Mitte die Krönung der hl. Katharina, von vielen Heiligen und Engeln umgeben, dar. Auf den Flügeln: der hl. Michael und der hl. Antonius Abt. Das sehr übermalte Bild trägt die im Ka-

[1] Es sind alles traditionelle Motive, die gewiß auf byzantinische Erfindungen zurückgehen und sich zum Teil sehr lange, ja bis auf Andrea del Sarto, erhalten haben.

[2] History of Painting in Italy II, 116. Von diesem Meister befindet sich noch ein Poliptychon in San Bernardino außerhalb Porta Camollia.

talog nicht angeführte und auch fast unleserliche Inschrift: Jachobus Mini de Senis pinxit anno domini MCCCLXII tempore presbitere Mathei Rectoris Sancti Antonici. Am Fuße des Thrones befindet sich eine eigentümliche Darstellung, die vom Katalog nicht erwähnt, geschweige erklärt wird. Es scheint mir, daß ein Schiff dargestellt ist, das auf hohem Meer herumgetummelt wird. Wenn das richtig ist, dann wäre wohl Rettung aus Gefahr auf dem Meere der Anlaß zu der Stiftung des Bildes gewesen. Von dem Maler ist uns sehr wenig erhalten. Sein berühmtestes Werk ist die für die Kirche S. Antonio in Fontebranda gemalte sogenannte Madonna del Verde, jetzt in der Servi (XXIV).[1]

In der Mostra Senese befand sich eine ziemlich große Madonna Nr. 1706 unter der Bezeichnung: Scuola Senese (später im Katalog Maniera di Bartolo di Fredi genannt). Wenn ich mich nicht sehr täusche, dürfte das Bild auch von Mino herrühren. Dagegen gehört die häßliche Madonna, die unter Nr. 939 ausgestellt war, ihm gewiß nicht. Das Christkind hält das Vögelchen so unbarmherzig in den Händen, als ob es ihm die Flügel ausreißen wollte. Diese Karikatur ist gewiß nicht von dem Meister der Madonna del Verde. Die Bezeichnung mit dem Datum 1342 kann nur eine Fälschung sein.

Giacomo di Mino, Pelliciajo genannt, war zu seiner Zeit ein recht angesehener Künstler. Vielleicht wurde er als Architekt noch mehr, denn als Maler gefeiert, denn die Zeichnung zu der schönen Fassade des Baptisteriums wird ihm zugeschrieben. Er scheint ein Schüler von Simone Martini gewesen zu sein. Im Jahre 1367 arbeitete er zusammen mit Bartoli di Fredi im Dom zu Siena. Er lebte noch im Jahre 1382.

Ein Altarwerk mit der thronenden Madonna (Nr. 115) wird dem wenig bekannten Bartolommeo di Nutino zugeschrieben. Das Kind hält eine Lilie in der Hand; seitwärts vier Heilige (XXV).

Vielleicht von demselben Künstler ist das «Ignoto» genannte Dossale Nr. 58. In der Mitte die Madonna, in den Seitenfeldern Heilige. Das Kind hält einen Zettel mit der Inschrift: Ego sum via veritas et vita. Mit Bartolommeo di Nutino haben aber wahrscheinlich weder das eine noch das andere Bild etwas zu tun.

Ein kleines Bild (Nr. 111), welches oben die Kreuzigung und unten eine (früher zitierte) Grablegung zeigt, erwähne ich, weil einige Figuren darin vorkommen, namentlich der Greis rechts vom Kreuz im obern Bilde, die an einen nicht in unserer Galerie und kaum in Siena

---

[1] Selbst als sienesisches Gemälde ungewöhnlich strahlendes Prachtbild: Maria mit Kind zwischen Engeln, alles in Festkleidern, die Köpfe wohl durch Uebermalung etwas versüßlicht. Nach Milanesi 1363 gemalt.

vertretenen bedeutenden sienesischen Künstler erinnern, an den von Ghiberti mit Recht hochgepriesenen Barna.[1]

Der nach Vasari jung gestorbene Künstler hat in Siena, Arezzo und Cortona gemalt, doch alles, was er in diesen Städten geschaffen, ist bis auf wenige Reste zugrunde gegangen. Nur in seinem großen Freskenzyklus zu San Gimignano kann man ihn kennen lernen. Hier offenbart er sich als einer der ersten Meister des sienesischen Trecento. Was diesen Künstler, der in seiner Darstellungsweise meistens auf Duccio zurückgeht, auszeichnet, ist eine großartige Charakteristik (man betrachte den Hohenpriester im «Christus vor Caiphas») weder früher noch später kommen solche machtvolle Greise vor (XXVI) und eine ergreifende dramatisch-lebensvolle Erzählungsweise (man vergleiche den Verrat des Judas mit derselben Szene bei Duccio: z. B. den Vorgang zwischen Petrus und Malchus: plötzlich, mit ungeheuerer Vehemenz wirft sich Petrus über den zu Boden stürzenden Malchus, gegen die zahme Abschneidung bei Duccio),[2] man betrachte das taumelnde Leben in der Kreuzigung (R. XXXIII). Das Fresko hat wohl vielfach gelitten. Doch ist in mehreren Darstellungen noch das tief gehaltene, ernste, mitunter sehr harmonische Kolorit zu bewundern.[3]

---

[1] Die Predelle Nr. 37, nach dem Katalog «Maniera del Barna», hat mit diesem Meister nichts zu tun. Die Lunette, die ihm in der Servi (auch von W. Rothes) zugeschrieben wird, ist vielmehr von Matteo di Giovanni. Auch in Rom hat man ihm mit Unrecht (auch bei Rothes) die Fresken am Ciborium in S. Giovanni in Laterano zugeschrieben. Sie sind vielmehr als das Werk Antoniazzo Romanos und seiner Schule zu betrachten. Vgl. meinen Aufsatz über Antoniazzo im Repertorium für Kunstwissenschaft 1906.

[2] Den «Judaskuß» hat er von Duccio entlehnt, aber im Gegensinn gemalt und leidenschaftlicher gestaltet. Die Gruppe bei Duccio ist wieder direkt von einer altchristlichen Darstellung entlehnt und findet sich genau in einer Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna (6. Jahrhundert).

[3] Den Schaden, welchen Bartolommeo Lupinari durch seine Restauration im Jahre 1745 an diesen Fresken verübte, wurde von Domenico Fiscali aus Pisa im Jahre 1891 zum teil wieder gutgemacht. — Die Kunst Barnas wurzelt, wie gesagt, in der Duccios, doch haben auch namentlich die großen Nachfolger namentlich die Lorenzetti ihn beeinflußt. Doch sein unmittelbarer Lehrer kann keiner dieser gewesen sein, falls er als junger Mann um 1380 gestorben ist. Diese Angabe beruht jedoch allein auf dem Zeugnis Vasaris. Die Sachlage wird sich anders stellen, wenn er mit einem Berna Bertini, der schon im Jahre 1340 als Meister genannt wurde, identisch wäre. Vergl. Vasari, ed. Milanesi I. 650 Note 2.

TAFELN.



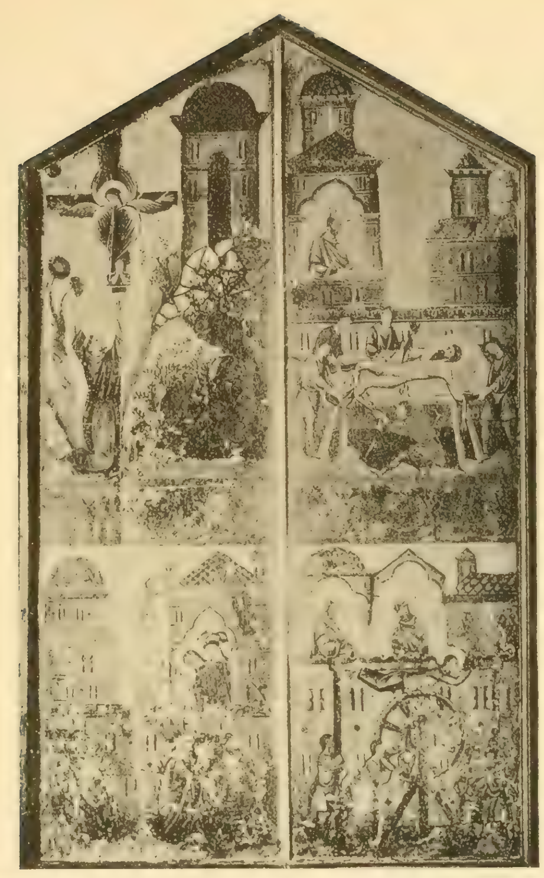


MARGARITONE DI AREZZO. AKADEMIE ZU SIENA.



ITALIENISCH-BYZANTINISCHE ART. PALAZZO SARACENI, SIENA.

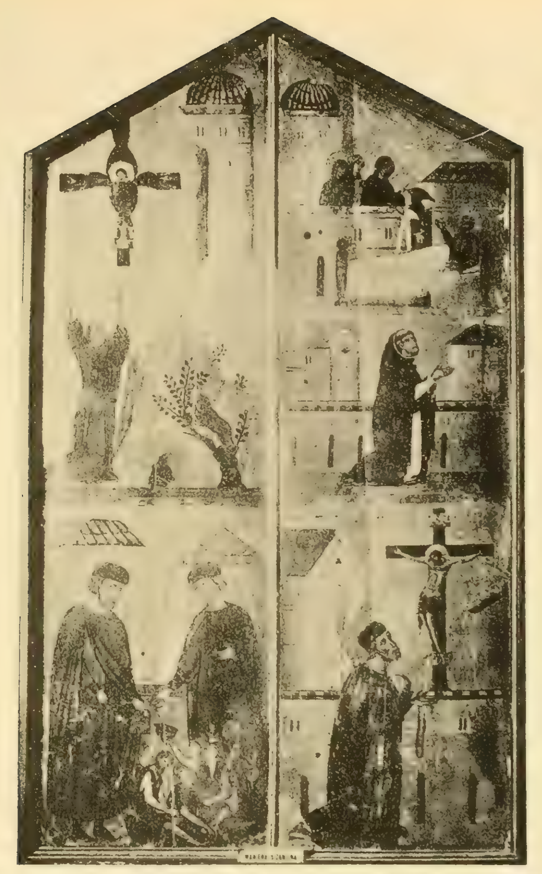






ITALIENISCH-BYZANTINISCHE ART. AKADEMIE, SIENA.







ITALIENISCH-BYZANTINISCHE ART. AKADEMIE, SIENA.







DUCCIO DI BUONINSEGNA. AKADEMIE ZU SIENA.



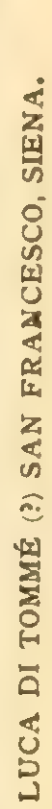


DUCCIO DI BUONINSEGNA. DETAIL AUS DEM DOMBILD. OPERA DEL DUOMO, SIENA.



ART DES DUCCIO (DETAIL). AKADEMIE, SIENA.





LUCA DI TOMMÈ (?) SAN FRANCESCO, SIENA.

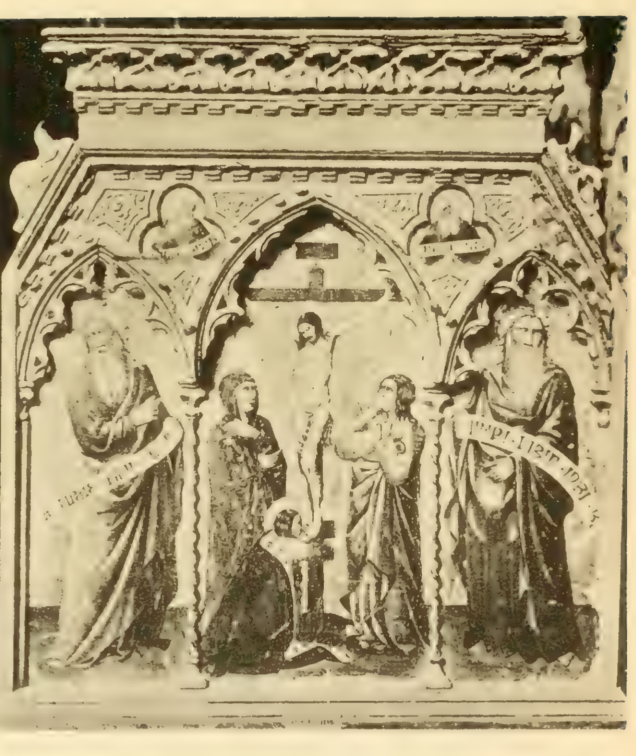


DUCCIO DI BUONINSEGNA, KOLL. STROGANOFF, ROM (MOSTRA 1904).





DUCCIO DI BUONINSEGNA (DETAIL). OPERA DEL DUOMO, SIENA.



ANDREA DI VANNI. AKADEMIE, SIENA.





NACHFOLGER DUCCIOS. AKADEMIE, SIENA.



SCHULE DUCCIOS. AKADEMIE, SIENA.

Taf. IX





SEGNA DI BONAVENTURA. AKADEMIE ZU SIENA.
NICCOLO DI SEGNA. AKADEMIE ZU SIENA.





SIMONE MARTINI. KOLL. STROGANOFF, ROM (MOSTRA 1904).





BARTOLI DI FREDI. AKADEMIE, SIENA.





SIMONE MARTINI (?) (LIPPO MEMMI). DOM ORVIETO.



LIPPO MEMMI. AKADEMIE ZU SIENA.



LIPPO MEMMI, SERVITENKIRCHE, SIENA.







LIPPO MEMMI. SAN FRANCESCO, ASCIANO.
LIPPO DI VANNI. SAN DOMENICO, SIENA.



Taf. XV



AMBROGIO LORENZETTI (DETAIL), AKADEMIE, SIENA.



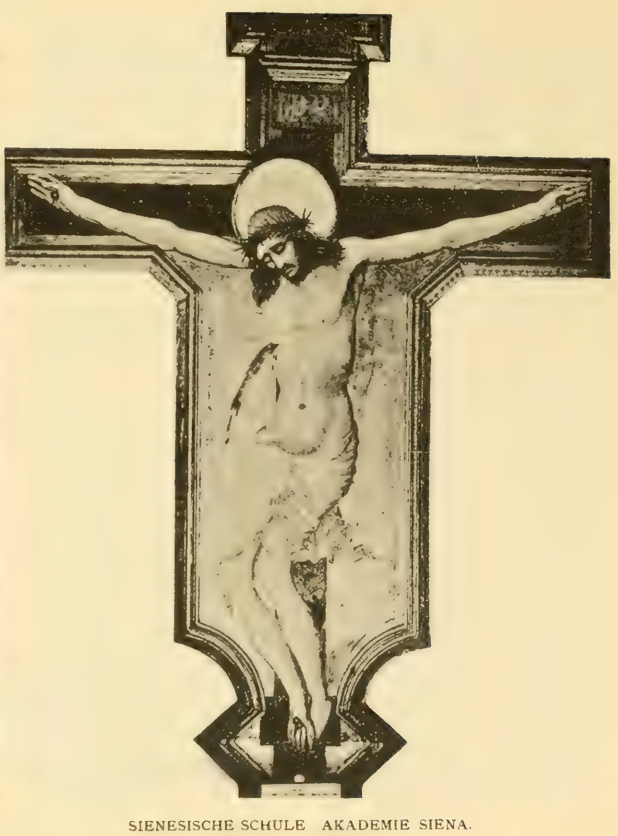
AMBROGIO LORENZETTI (D ETAIL), AKADEMIE, SIENA.







AMBROGIO LORENZETTI. DETAIL (PAX). PALAZZO PUBBLICO SIENA.



SIENESISCHE SCHULE AKADEMIE SIENA.



Taf. XVII

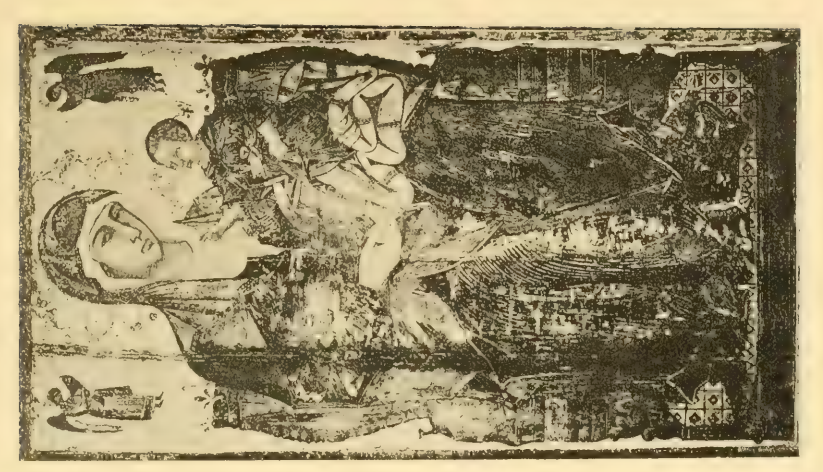


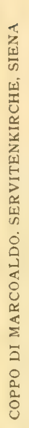
AMBROGIO LORENZETTI. OPERA DEL DUOMO, SIENA.



DUCCIO DI BUONINSEGNA. DETAIL AUS DEM DOMBILD, OPERA DEL DUOMO, SIENA.







COPPO DI MARCOALDO. SERVITENKIRCHE, SIENA

ANDREA DI VANNI. AKADEMIE, SIENA.





ANDREA DI VANNI. DETAIL AUS DER ANCONA.
SAN STEFANO, SIENA.



ANDREA DI VANNI. BILDNIS DER HL. KATHARINA.
SAN DOMENICO, SIENA.



Taf. XX



BARTOLI DI FREDI AKADEMIE SIENA





AMBROGIO LORENZETTI. MONISTERO BEI SIENA (MOSTRA 1904).







LUCA DI TOMMÉ. AKADEMIE. SIENA.

ITALIENISCH-BYZANTINISCHE ART. AKADEMIE. SIENA.





LUCA DI TOMMÈ. (DETAIL). AKADEMIE, SIENA.



TADDEO DI BARTOLI. PALAZZO PUBBLICO, SIENA





GIACOMO DI MINO, AKADEMIE SIENA.



TADDEO DI BARTOLO, AKADEMIE SIENA.





GIACOMO DI MINO. SERVITENKIRCHE, SIENA.



PIETRO LORENZETTI. AKADEMIE, SIENA.







BARTOLOMMEO DI NUTINO (?). AKADEMIE, SIENA.
DUCCIO DI BUONINSEGNA. OPERA DEL DUOMO, SIENA.



Taf. XXVI



BARNA. DOM, SAN GIMIGNANO.



LIPPO MEMMI. DETAIL AUS DER MAESTA, SAN GIMIGNANO.



